



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zu Audrey Flacks skulpturalem Werk“

Verfasserin

Lucia Täubler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

*„Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein,
und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervor zu rufen,
sondern was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik I

INHALTSVERZEICHNIS

Studien zu Audrey Flacks skulpturalem Werk

| | | |
|------|--|----|
| I. | Einleitende Worte und Forschungsfragen..... | 5 |
| II. | Biografische und künstlerische Eckdaten..... | 9 |
| III. | <i>Medusa</i> : ein Rückblick auf die mythologische Darstellungstradition..... | 12 |
| | a. Antike Überlieferungen und moderne Ansätze..... | 15 |
| | b. Traditionelle Darstellungsweisen: eine Einordnung..... | 19 |
| | c. Symbolik und Deutungsvorschläge..... | 23 |
| | i. Inspiration aus der Kunst um 1900: am Beispiel von Fernand Khnopff und Alphonse Mucha..... | 27 |
| | d. Mythologie und Spiritualität: Im Dialog mit Arbeiten von Ernst Fuchs..... | 31 |
| | i. Spiritualität in der Kunst der Präraffaeliten..... | 33 |
| | ii. Ernst Fuchs und der Phantastische Realismus in Wien..... | 36 |
| | iii. Spanische Spiritualität in Flacks Gemälden..... | 39 |
| | iv. Exkurs: Luisa Ignacia Roldán (1656-1704)..... | 41 |
| IV. | <i>Galatea</i> und <i>Islandia</i> : Kitsch und Schönheit..... | 48 |
| | a. Eine Frage der Schönheit - Diskurse zur Darstellung des Weiblichen..... | 56 |
| | i. <i>Vanitas</i> Darstellungen der 1970er Jahre..... | 59 |
| | b. Der „postmoderne Kitschier“ Jeff Koons..... | 64 |
| V. | <i>Civitas</i> : Allegorien einer Stadt..... | 68 |
| | a. „ <i>Public Image – Private Dreams</i> “..... | 73 |
| | b. Die weibliche Liga der amerikanischen Skulptur und Plastik des 19. Jahrhunderts..... | 78 |
| | c. Zum Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum am Beispiel von <i>Königin Katharina von Braganza</i> | 87 |
| | d. Selbstbildnisse: Audrey Flack als Hl. Teresa..... | 91 |

| | | |
|-----|---------------------------|----|
| VI. | Resümee und Ausblick..... | 96 |
|-----|---------------------------|----|

ANHANG

| | | |
|-------|---------------------------------|-----|
| VII. | Abbildungen..... | 99 |
| VIII. | Abbildungsnachweis..... | 125 |
| IX. | Literaturverzeichnis..... | 129 |
| X. | Interview mit Audrey Flack..... | 135 |
| XI. | Abstract..... | 139 |
| XII. | Curriculum Vitae..... | 141 |

I. EINLEITENDE WORTE UND FORSCHUNGSFRAGEN

„An avowed feminist, she has transformed the art, history, and mythology of the past through personal alchemy to invent the new ideal woman of the twenty-first century: powerful but beautiful, filled with a magic force yet magnetic in its appeal.“¹

Der Eintrag in Jansons „Geschichte der Kunst“² erklärt einerseits die Bedeutung einer Künstlerin in der zeitgenössischen Kunst. Andererseits gibt dies Anlass das Werk näher zu betrachten und intensiv zu bearbeiten.

Vorab sei der Titel der Diplomarbeit zu klären: Der Ausdruck des „skulpturalen Werks“ führt durchaus zu gewollten Dissonanzen, denn Skulptur beschreibt das Abtragen von hartem Material wie Stein oder Holz, während Plastik das additive Hinzufügen und Formen meint. Unstimmig deshalb, weil Flack mit Ton und Gips formt, nicht subtraktiv verfährt. Skulptural/Skulptur verwende ich hier als Ausdruck einer figurativen Plastik, die nicht als Beschreibung des technischen Vorgangs gesehen werden soll. Hinzu kommt, dass im Englischen nicht zwischen Plastik und Skulptur unterschieden wird: *sculpture* bedeutet sowohl das eine als auch das andere. Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich also dem „skulpturalen Werk“ Audrey Flacks, das seit den 1980er Jahren entstanden und kontinuierlich gewachsen ist. Die heute 80-jährige Künstlerin lebt und arbeitet in New York. Ein Vortrag am Rutgers College in New Brunswick, New Jersey sowie ein Interview mit der Künstlerin ermöglichen mir einen tieferen Einblick in ihre Arbeit. Die jüngste Ausstellung, die im April 2012 in Gary Snyder Art Gallery eröffnet wurde, befasst sich intensiv mit dem skulpturalen Oeuvre. Noch nie zuvor gezeigte Werke sind Thema.

Am Beginn der Diplomarbeit steht eine Kurzbiografie der Künstlerin, um die folgenden Studien in den Werkkomplex einordnen zu können. Die Bezeichnungen der einzelnen Kapitel berufen sich auf Titel der zu besprechenden Werke und sind nicht chronologisch sondern thematisch geordnet.

¹ Johnson 2011. „Als eine Frau, sie [Flack] hat Kunst, Geschichte und Mythologie der Vergangenheit durch ihre persönliche Alchemie dahingehend transformiert ein neues Bild der Frau des 21. Jahrhunderts zu entdecken: mächtig, aber schön, von Magie erfüllt, anziehend.“

² Janson's History of Art 2012, 8. Auflage.

Ich stelle die Frage nach dem Zusammenhang zwischen zeitgenössischer Kunst, Mythologie und Geschichte in Audrey Flacks *Medusa* und *Daphne* und bearbeite antike Überlieferungen und moderne Interpretationen des Mythos. Außerdem stehen künstlerische Vorbilder der Werke im Mittelpunkt: An welche europäische Strömungen der Kunst knüpft die Künstlerin an? Welche Skulpturen und Gemälde Alter Meister und moderner Künstler/innen können mit ihren Großplastiken verbunden werden? Mit diesem Abschnitt der Arbeit möchte ich, einführend für alle weiteren Kapitel, die Wichtigkeit der mythologischen Frauenfiguren in Flacks Oeuvre betonen. Persönlich beschäftigt sie sich mit Kunst und Gedankengut des 19. Jahrhunderts. Flacks Reisen nach Europa geben den Anstoß in diesem Kapitel eine westeuropäisch-geprägte Perspektive einzunehmen. Besprochen werden unter anderem Bezugnahmen zur Kunst um 1900 – Symbolismus und art nouveau – und ansatzweise wichtige Vorbilder der britischen und amerikanischen Bildhauerei des 19. Jahrhunderts. Als Vergleichsbeispiele bieten sich figurale Plastiken von Alphonse Mucha und der Werkkomplex von Fernand Khnopff an.

Die Beschäftigung mit Spiritualität zählt Audrey Flack zu einem essentiellen Teil ihrer Arbeit. Das Unterkapitel greift die Frage nach der Relevanz von Mythologie auf und bearbeitet die authentische und sehr persönliche Auseinandersetzung von Spiritualität im Werk. Welche Richtung dominiert das Werk von Audrey Flack? Interessant erscheint die, von mir gelegte, Querverbindung mit der österreichischen Kunstströmung des Phantastischen Realismus. In den Dialog mit Arbeiten von Ernst Fuchs gesetzt, ergibt sich eine virtuelle Brücke von den USA nach Österreich.

Im selben Kapitel greife ich auf Gemälde der 1970er Jahre zurück, die Skulpturen spanischer Madonnen des 17. Jahrhunderts darstellen: fungieren sie als Vorbilder? Gleich anschließend daran ergibt sich ein Exkurs über Luisa Ignacia Roldàn, einer spanischen Barockkünstlerin, mit der sich Audrey Flack intensiv beschäftigt. Wo können hier Parallelen hergestellt werden? Kann der Begriff „Barock“ auch auf Flacks Arbeiten angewandt werden – oder bewegt sie sich in Feldern des Kitsch?

Das darauffolgende Kapitel stellt die Frage nach möglicher kunsthistorischer Einordnung an den Anfang: Kitsch und Schönheit. Was bedeuten diese Begriffe für die bzw. in der Kunstgeschichte? Kann man die figuralen Darstellungen diesen Begriffen zuordnen? Die herausgegriffenen Skulpturen *Galatea* und *Islandia* stehen beispielhaft zur Diskussion der Vorliebe Flacks zum weiblichen Körper, zum Weiblichen. Kann sie als feministische Künstlerin gelten? Was macht sie dazu, was nicht? Eine Begutachtung früherer Werke der

Malerei Flacks dient als hilfreicher Exkurs. Vor allem die *Vanitas* - Symbolik der fotorealistischen Arbeiten spielt eine gewaltige Rolle, sowie auch der abermalige Rückbezug auf früh-neuzeitliche Darstellungstraditionen. Jeff Koons' Arbeiten werden öfter mit Flacks Oeuvre in Verbindung gebracht: Wieso? Es erscheint mir plausibel Ansichten und Werke der beiden Künstler zu vergleichen.

Großen Raum nimmt das letzte Kapitel ein, in dem Flacks Großplastiken im öffentlichen Raum im Vordergrund stehen. Mit *Civitas* in Rock Hill, South Carolina hat sie sich selbst und der Stadt ein Denkmal gesetzt. Welche Vorbilder stehen Flack zur Verfügung? Wie kann sie im öffentlichen Raum im Bezug zu Bildhauerinnen des 19. Jahrhunderts aus den USA eingeordnet werden? Im Zusammenhang mit Öffentlichkeit steht das Großprojekt des Werks *Königin Katharina von Braganza*, das nie installiert wurde. Wieso kam es nicht zur Ausführung? Wie wurde das Projekt von der Öffentlichkeit beurteilt? Um eine Verbindung beider Werke herzustellen, analysiere ich sie vergleichend und versuche Parallelen und Kontraste besonders herauszuarbeiten, die Möglichkeiten zur Lösung geben können. Dieses Kapitel beschäftigt sich vor allem mit den amerikanischen Bildhauern, die Flack geprägt haben und ihr Werden beeinflusst haben. Im Mittelpunkt stehen u.a. weibliche Künstlerinnen, etwa Emma Stebbins, die ihre Arbeiten im 19. Jahrhundert öffentlich präsentieren. Abschließend beschäftigt mich die jüngste Skulptur, ein Selbstportrait. Gab es frühere Selbstbildnisse? Wie geht die Künstlerin damit um und welche Parallelen können zwischen den verschiedenen Selbstportraits gezogen werden?

Diese Arbeit versucht den Rahmen zwischen amerikanischer und europäischer Kunst aufzuspannen und möglichst unterschiedliche Sichtweisen zu zu lassen. Zu beachten ist die europäische Perspektive, aus der ich das Werk Flacks betrachte und kritisch bearbeite. Mit Hilfe von Vergleichsbeispielen aus dem mittel- und westeuropäischen Raum, soll die stark global verankerte Seite der Kunst vor Augen geführt werden. Besonders auf die Frage des Mythos bezogen, erscheint es mir angebracht den Austausch von Kunst auf große Distanzen sichtbar und greifbar zu machen.

Als Grundlage in der Literatur dient mir vor allem das Überblickswerk „*Breaking the Rules. Audrey Flack A Retrospective*“ von Thalia Gouma-Peterson, die die Ausstellung 1992 kuratierte. Ebenso geben die Kataloge zu kleinen Ausstellungen in Louis K. Meisels Galerie und an Universitäten einen guten Einblick in die skulpturale Arbeit von Audrey Flack. 2012

finden in New York drei Ausstellungen über Flack statt, bei denen ich anwesend war, die einerseits das Oeuvre zeitgenössisch beleuchten, andererseits neue Literatur hinzufügen.

Zwei große Fragen, die ich im Zuge der Diplomarbeit an mich selbst sowie an die Kunst(-geschichte) stelle, dürfen nicht fehlen:

1. Die an Charles Baudelaire (1848) angelehnte, von Anthony F. Johnson formulierte, Frage: „*Why is contemporary sculpture so boring?*“ Mein Ziel ist es klar zu machen, dass zeitgenössische Skulptur und Plastik den Anspruch haben, auch von der Kunstgeschichte ernst genommen zu werden.
2. Mehr als ein Jahrhundert später, nämlich 1975, fragt sich die Kunsthistorikerin und Feministin Laura Nochlin: „*Have there been no great women artists?*“ Sie will mit ihrem Essay wachrütteln und aufmerksam machen, dass Künstlerinnen zu wenig Beachtung geschenkt wurde und wird. Dieses Problem in der Kunstgeschichte möchte ich mit meiner Diplomarbeit genauer betrachten.

Denn auch die kleinen Schritte zählen.

II. BIOGRAFISCHE UND KÜNSTLERISCHE ECKDATEN

Die Künstlerin Audrey Flack lebt und arbeitet in New York und Long Island. Mit der Stadt New York verbindet sie ihr ganzes Leben und ihre künstlerische Laufbahn, zuerst als Malerin und nun als Bildhauerin. Ebenso wichtig ist ihre Karriere als Lehrende an diversen künstlerischen Hochschulen in New York und US-Bundesstaaten.

Geboren am 30. Mai 1931 in Brighton Beach, Brooklyn, New York steigt Flack früh in die Auseinandersetzung mit Kunst ein; sie besucht die Music and Arts High School in New York. Informationen zu Flacks Eltern sind schwer zu finden; künstlerisch beschäftigt sie sich immer wieder mit dem Bild ihrer Mutter Jeanette. Das Bild ihres Vaters Morris ist Thema in einem sehr frühen Werk.³

Bevor sie sich für eine künstlerische Ausbildung entscheidet, fühlt sie sich der Kunst sehr verbunden: „*Did I know I was an artist? – I knew I couldn’t live without art. I could not live well without it.*“⁴

Flack graduiert an renommierten Kunsthochschulen der USA und erhält später das Ehrendoktorat der Cooper Union in New York City, wo sie ab 1948 studiert. Nach ihrem Abschluss nimmt sie das Studium der Schönen Kunst an der Yale Universität (1952) bei Josef Albers und am Institute of Fine Arts der New York Universität (1953) auf.⁵ Durch Kollegen bekommt die Studentin Einblick in den „Artist’s Club“, und knüpfte Kontakte mit erfolgreichen Künstlern wie Jackson Pollock, Willem De Kooning und Franz Kline, mit denen sie auch regelmäßig über Kunst diskutiert.⁶

In dieser Zeit, von etwa 1950 bis 1952, widmet sich Flack dem sog. Abstrakten Expressionismus. Danach, bis etwa 1960, schafft Flack erste figurative Ölgemälde. Thematisch beschäftigt sich Flack mit dem (Selbst-)Portrait. Dies hängt vor allem mit privaten Problemen zusammen. In den Monaten zwischen September 1957 bis März 1958 erlebt Flack einen Schicksalsschlag, da ihr Vater stirbt. Kurz danach heiratet sie, ist aber nicht glücklich.⁷ 1959 bekommt Flack ihre erste Tochter, Melissa, die autistisch ist. Kurz darauf,

³ Morgan 2009.

⁴ Morgan 2009.

⁵ Audreyflack.com

⁶ Morgan 2009.

⁷ Gouma-Peterson 1992, S.29.

1961, folgt die Geburt von Hannah. Wie die Mutter spielen auch ihre Töchter in der Kunst eine entscheidende Rolle.⁸

Die 1960er Jahre stehen für den Beginn des Fotorealismus in der amerikanischen Kunstwelt und eine Wende im Oeuvre. Flack beginnt sich mit politischen und anderen öffentlichen Persönlichkeiten sowie mit Fotografie intensiv auseinanderzusetzen. Als erstes fotorealistisches Bild ihres Oeuvres gilt 1964 *Kennedy Motorcade*., da sich die Künstlerin ein Pressebild als direkte Vorlage nimmt.⁹ Ihre Lehrtätigkeit an Universitäten beginnt sie 29-jährig am Pratt Institute der New York University. Die junge Mutter und Künstlerin ist verzweifelt: „*I have a two-year-old and a four-year-old. I have a crazy husband. And I have no money and no help.*“¹⁰ Flack gibt zu, dass sie sich durch diesen Albtraum ihres Alltags mit der Kunst rettet.

Technisch bedient sich Flack ab 1969 erstmals ihrer eigenen Abzüge von Kodachrome-Dreifarbenfilmen, die sie auf Leinwand projiziert. Seit diesem Umbruch liegt ihr Hauptaugenmerk auf Farbe, Licht und Raum, nicht mehr auf der Linie. Gegen Ende der 1960er Jahre kommt Flacks Leben einigermaßen zur Ruhe und sie heiratet ein zweites, glückliches Mal.

Anfang der 1970er Jahre entdeckt die Künstlerin die Abbildung von öffentlichem Raum für sich und setzt sich intensiv mit spanischer Barockskulptur auseinander. Anschließend kommt es zu den bekanntesten Schöpfungen der Amerikanerin, nämlich dem Schaffen monumentaler Stilleben. Fünf Jahre lang beschäftigt sie sich sehr individuell mit dem Genre und experimentiert mit verschiedenen Techniken, bevor Flack sich für Airbrush mit Öl entscheidet.¹¹ Die symbolischen und innovativen Darstellungen wären eine eigene wissenschaftliche Arbeit wert. Das Museum of Modern Art in New York kauft sehr früh fotorealistische Gemälde der Künstlerin für die „geheiligten“ Hallen an.¹²

Die Jahre danach, etwa 1978 – 1983, nutzt Flack zur Reflexion und zur Begutachtung ihres bisherigen Schaffens, was erklärt, wieso sie zu früherer Motivik zurückkehrt, diese aber auch in das Stilleben einbindet. „*There was a need for me to find a female goddess as a role*

⁸ Morgan 2009.

⁹ Meisel 1980, S.241.

¹⁰ Morgan 2009.

¹¹ Gouma-Peterson 1992, S.16.

¹² Morgan 1999.

model. A woman of sorrow for my sorrow.”¹³, so beschreibt Flack die persönliche Notwendigkeit sich mit weiblichen Gottheiten auseinanderzusetzen, die sie dann in ihrem skulpturalen Werk umsetzt.

Die letzte Wende im Oeuvre liegt daher im Jahr 1983, als Flack beginnt Plastiken in unterschiedlicher Größe aus Terra Cotta zu formen. Sie beschränkt sich auf die Darstellungen von weiblichen Göttinnen und Allegorien sowie Personifikationen. Wichtige Ausstellungen, die mit dem skulpturalen Werk in Verbindung stehen, sind wie folgt:

2012 Audrey Flack, Gary Snyder Gallery, Chelsea, New York.

2012 Metamorphoses: Pictures by Audrey Flack, Rutgers College, New Brunswick, NJ.

2007 Plasters and Disasters: Audrey Flack’s Recent Sculpture, Kingsborough Community College, New York.

2007 Daphne Speaks: An Exhibition of Sculpture and Master Workshop Prints, University of North Dakota, Grand Forks.

2002 Drawings, Watercolors and Sculptures – Responses to 9/11, Vered Gallery, New York.

1999 Icons of the 20th Century, Savannah College of Art and Design, GA, USA.

1998 Audrey Flack – New Work, Louis K. Meisel Gallery, New York.

1992-1993 Breaking the Rules: Audrey Flack, A Retrospective 1950-1990, Wanderausstellung in: Wight Art Museum, Butler Institute, National Museum of Women in Arts, Speed Art Museum.

Für ihre Beschäftigung mit Plastiken und Skulpturen entscheidet sie sich bewusst: *„I need the substance of sculpture, the compactness of scale reduction in the form of a recognizable human figure-something solid, real, tangible.”*¹⁴ In Bronze sind einige Monumentalstatuen an wichtigen öffentlichen Plätzen der USA vertreten.¹⁵ Beispielhaft bespricht diese Arbeit öffentliche Werke von Flack in New York City, Rock Hill und Tampa.

Audrey Flack verleiht ihrer Kunst persönliche Züge. Sie bezieht sich auf Traditionen, wie zum Beispiel Vanitas-Stilleben und allegorische Darstellungen, bricht diese aber auf und interpretiert sie neu. In ihrer bisherigen Laufbahn legt Flack Wert auf theoretisches Hintergrundwissen, wie Sigmund Freud und C.G. Jungs Essays aber vor allem auch

¹³ Interview mit Lowery Sims 1986.

¹⁴ Flack, Art & Soul: Notes on Creating, New York 1986, S.26 zitiert nach: Gouma-Peterson 1991, S.103.

¹⁵ Gouma-Peterson 1992, S.17.

feministische Literatur von Laura Mulvey u.ä. Als Autorin ist sie in ihren Schriften „Audrey Flack on Painting“ (1981) und „Art & Soul: Notes on Creating“ (1986) tätig, die einen Einblick in das künstlerische Schaffen und die persönlichen Überlegungen dahinter geben.

III. *MEDUSA*: EIN RÜCKBLICK AUF DIE MYTHOLOGISCHE DARSTELLUNGSTRADITION

*„She has just been startled out of her sleep...she is bewildered...someone has invaded her safe hiding place. She looks stunned...about to speak, her mouth is slightly parted.“*¹⁶

Das Bild, das Audrey Flack mit ihrer monumentalen Plastik der Medusa von 1990 (**Abb.1**) vermittelt, ist ambivalent, genau wie der Mythos, der sich seit Homers *Ilias*¹⁷ aufgebaut und immer wieder gewandelt hat. Die kolossale Büste Medusas aus polychromem Fiberglas misst ungefähr 84cm Höhe. Umschlossen von Schlangen, trägt der Kopf außer dem Geweih auch noch Muscheln, andere Motive aus der Unterwasserwelt, wie Korallen aber auch Taue sowie Pegasus - das geflügelte Pferd - der Medusa entspringt. Unter dem Kinn vereinigen sich zwei Schlangen, wodurch die plastische Gestaltung eine abgeschlossene Einheit ergibt. Die glatte, fast weich wirkende Oberfläche des Gesichts widerspricht dem ungeordnet-wirkendem Getümmel von Objekten ab dem Haaransatz. Gegensätze ergänzen einander und geben gleichzeitig Einblick in den Mythos der Medusa. Der Kopf ruht auf einem ungeschliffenen, kantigen Sockel. Die Augen der Medusa sind geöffnet, der Betrachtende weiß aber nicht, wohin sie blickt, wen sie ansieht: eine Anspielung auf ihre Geschichte? Ihren Mund lässt sie leicht offen, so als ob sie etwas sagen, etwas hinzufügen, etwas klären möchte. „*Her unspoken words remain frozen in time.*“¹⁸ Medusa bekommt keine Möglichkeit zu sagen was sie denkt, sondern ihre unausgesprochenen Worte sind Zeugnisse der Zeit und bleiben im Raum.

Dass Flack sich schon zuvor mit dem Thema der Medusa auseinandergesetzt hat, zeigt der 1989 entstandene Kopf der Medusa, der in Bronze gegossen und patiniert ist. (**Abb.2**) Sie nimmt sich damit das Bild der schreienden Gorgo – Medusa in Rage - zum Vorbild.

¹⁶ Flack 1991.

¹⁷ Die Ilias gilt mit dem Entstehungsdatum von ca. 750 – 725 v. Chr. als eines der ältesten, narrativen Schriftstücke aus der griechischen Antike.

¹⁸ AK Audrey Flack 1991.

Fragen, die vor einer Einordnung der beiden Werke noch zu klären sind, stellen sich wie selbstverständlich: Wieso kehrt Flack zum Phänomen Mythos zurück? Woher kommt generell die Rückkehr zu Mythenbildern? In welche Tradition bettet sich die Künstlerin ein? Auf welche Vorbilder greift sie zurück?

Eine einführende Herleitung des Mythos-Begriffs

Im heutigen Alltagsleben tritt der Begriff Mythos als Variabel für verschiedene Lebensbereiche auf, wird also unüberschaubar: wir kennen die sog. *Sisyphos*¹⁹-Arbeit oder verwenden den Ausdruck *becircen*²⁰. Wir gebrauchen den Begriff meist als Synonym für eine weit zurückliegende Geschichte, eine Erzählung mit alltagsnahe, manchmal moralisch-erklärendem Kern. So weit hergeholt ist diese Annahme nicht, denn linguistisch leitet sich Mythos vom griechischen *myein* ab, das so viel bedeutet wie „Geheimnisse sagen“ oder „kraftvoll reden“. In unserem Gebrauch enthält der Mythos meist Märchenhaftes, aber es sei nicht zu vergessen, dass die Geschichten des Altertums ganze Kulturen zum Ausdruck bringen – Erinnerungen, Traditionen und Rituale. Geheimnisvoll umrankten Mythen – meist absichtlich medial verstärkt – heute Persönlichkeiten, die in der Öffentlichkeit stehen, wie Ikonen der Popkultur oder Politiker. Wenn wir zurück in die Antike gehen, stoßen wir auf den Mythos als eine Interpretation zur Welt, als Lebensorientierung. Die Dichter²¹ und Schriftsteller der Zeit binden Realität in ihre Dichtungen ein, auch das griechische Theater verarbeitet aktuelle Themen mit Hilfe von Mythen. Werner Pelikans Dissertation versucht den Mythos historisch herzuleiten und gibt traditionelle Möglichkeiten zur Deutung an, die wir verwenden können. Platon trennt die Begriffe Logos und Mythos; seitdem schwingt mit Mythos negative Bedeutung mit, die etwa mit Lüge gleichgesetzt werden kann. Logos hingegen bedeutet die stark argumentative Rede.²²

Die Kunst scheint den Mythos, die Mythologie als ihren ständigen Begleiter zu haben. Die allegorische Darstellung zum Beispiel verhüllt die Wahrheit durch eine weitere, ihr

¹⁹ Sisyphos: Bis hin zu Homers Odyssee beschreiben die antiken Literaten (Homer, *Ilias*; Pindar, *Olympien*; Hesiod, *Theogonie*) als schlaun, sehr klugen Gründer der Stadt Korinth. In späteren Überlieferungen verändert sich das Bild auf ihn: er gilt ab der Odyssee als schlauer Betrüger. Vgl. mit Tantalus, der sich ebenso mit einem Felsblock abmüht.

²⁰ Circe: herzuleiten aus Homers Odyssee sowie Ovids Metamorphosen, 14. Buch. Sie wird als Zauberin bezeichnet, empfängt Odysseus und seine Gefährten auf ihrer langen Heimreise, die sie mit ihrer Magie und Schönheit verzaubert. Apollonius' Argonauten treffen auch auf Circe.

²¹ Homer und Hesiod dienen als frühe schriftliche Quellen, wir können davon ausgehen, dass das Bild des Mythos schon davor bestand.

²² Pelikan 2005, S.15-31.

übergestülpte Erzählung. Das Wahre liegt also unter einem Deckmantel, der den Menschen als Projektionsfläche und Identifikation dient. Wir schließen uns an Pelikans Gedanken an, dass die Kunst sich dieses wiedererkennbaren Musters des Mythos annimmt, um Strukturen des menschlichen Zusammenlebens zu steuern.²³ Historisch gesehen, beschäftigen sich viele Denker und Philosophen mit den Möglichkeiten zur Deutung des Mythos. Als älteste Methode dafür gilt der sog. Allegorismus, der die eben erklärte Verhüllung von Wahrheit meint. Ein Gleichgewicht zwischen Sinn und Bild wird hergestellt. Der Begriff des Symbolismus, der darüber hinausgeht, ist eng mit Sprache, Poesie verwoben.

Die neuzeitlich-philosophische Auseinandersetzung mit dem Mythos geht zurück ins 18. Jahrhundert, als Johann Gottfried Herder (1744-1803) sehr deutlich diesen anderen Deutungsweg formuliert, der die Abkehr von der allegorischen Interpretation mit sich bringt. Er lässt Glaubensinhalte mit Poesie verschmelzen, nennt den Mythos „*eine Hieroglyphe Gottes*“.²⁴ Andere Interpretationen des Symbols spricht zum Beispiel Friedrich W. J. Schelling (1775-1854) an. Ernst Cassirer (1874-1945) entwickelt den Gedanken der symbolischen Form als eine Energie des Geistes weiter: er sieht das Symbol als sinnliches Zeichen an das geistiger Bedeutungsinhalt geknüpft wird. Friedrich Nietzsche (1844-1900) und Sigmund Freud (1856-1939) verbinden das menschliche (Sexual-)Verhalten mit mythologischen Geschichten, die metaphorisch für den Habitus stehen sollen. Kurz, Freud deutet sexuelle Handlungen und Komplexe, die er mit Hilfe von Mythen illustriert²⁵. C.G. Jung thematisiert Freuds Annahmen abermals in seinen Forschungen, denn er meint, dass der Mythos Umrisse des menschlichen Inneren, der Seele abbildet. Die sog. Traumanalyse öffnet den Raum in die große Unbekannte des menschlichen Unbewussten, das individuelle Mythenbilder hervorbringt und dient zur psychologischen Betrachtung dessen sowie einer Annäherung an das menschliche Mythenverständnis. Den Mythos deuten und verstehen Philosophen und Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts als „*Basis menschlicher Gemeinschaft*“ sowie als „*Daseinsform praktischer Lebenswirklichkeit*“.²⁶

Wir wollen verständlich machen, dass das Leben des Menschen, die Kunst und die ihre Interpretation eng mit Mythos und Mythologie verstrickt war und immer noch ist. Somit legitimieren wir den Vorgang das Werk Audrey Flacks mythologisch herzuleiten.

²³ Pelikan 2005, S.31.

²⁴ Nach Pelikan 2005, S.24.

²⁵ Freuds Theorien beschäftigen uns im späteren Verlauf des Kapitels noch, da er prägende Gedanken für das 20. und 21. Jahrhundert formulierte. „Totem und Tabu“ von 1912/13 ist hier maßgeblich.

²⁶ Pelikan 2005, S.30.

a. Antike Überlieferungen und moderne Ansätze

Schwierig wird es, eine konkrete Antwort auf die Frage nach der ursprünglichen Geschichte von Medusa zu erhalten. Einerseits kann man auf die Erwähnung in Homers Illias zurückgreifen, andererseits kommt ihre Gestalt in Hesiods Theogonie vor. Auch Ovid berichtet in den Metamorphosen²⁷ über das Schicksal der Medusa in der Geschichte von Perseus. Es gibt keine Fassung, die der anderen vollkommen entspricht, natürlich kommt es zu Parallelen und Übereinstimmungen, aber genauso oft widersprechen sich die Ausführungen über das Leben der Medusa. Auch die Darstellungen in der Kunst variieren je nach literarischer Quelle. Eine kurze Vorstellung des antiken Mythos und seiner Überlieferungen soll als Basis dienen, um moderne Deutungsmöglichkeiten und deren künstlerische Ausführung zu verstehen.

Medusa, geboren als eine der drei Gorgonen-Schwestern²⁸ war als einzige sterblich, aber ihr versteinender Blick und/oder ihr hässliches Aussehen schützte sie und ihre Schwestern vor Angreifern. Nur Poseidon ertrug ihren Blick ohne zu Stein zu erstarren und verführte (oder vergewaltigte) Medusa im Tempel der Athene. Durch die Entweihung des Tempels der keuschen Göttin zog Medusa sich deren Zorn zu. Die von Poseidon Schwangere, wurde von Perseus im Auftrag von Athene getötet; also enthauptet. Aus ihrer Wunde entsprangen ihre beiden Kinder Pegasos, das geflügelte Pferd und der Riese Chrysaor. Perseus überbrachte das Haupt der Medusa der Göttin Athene, die es als Abschreckung und Zeichen der Macht auf ihrem Brustpanzer trug. In Athen war der Glaube verbreitet, Athene hätte das Haupt der Medusa am Marktplatz vergraben, zum Schutz vor Kriegen. Die nachfolgenden Interpretationen der Geschichte sollen andeuten, welchen Einfluss der Mythos der Medusa in der modernen Philosophie des 20. und 21. Jahrhunderts hatte.

Freud, seine Nachfolger und der aufkommende Feminismus²⁹

In Sigmund Freuds 1922 verfasstem Essay „Das Medusenhaupt“³⁰ verbinden sich Mythologie und Verhalten des Einzelnen mit allgemeingültigen psychischen Ursachen und Funktionen. Die einschlägige Forschung von Freud verstehen wir als erste psychologisch-wissenschaftliche Behandlung des Themas Medusa im 20. Jahrhundert. Wir weisen darauf

²⁷ Ovid, Metamorphosen, Buch 4.606-893 und Buch 5.1-236.

²⁸ Töchter des Phorkys und der Keto, die Meeresbewohner waren. Die beiden anderen Schwestern hießen Stheno und Euryale. In der griechischen Mythologie gehören die Gorgonen zur ältesten Göttergeneration. Sie hausten westlich an der Küste des Weltstroms und waren die Schwestern der Graien und vielleicht der Echidna.

²⁹ Garber/Vickers 2003, S.84-85.

³⁰ Freud 1922. Das Manuskript ist mit 14.V.1922 datiert. Es wurde in der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, Bd. XXV, 1940, Heft 2, erstmals abgedruckt.

hin, dass dies einerseits kritisch betrachtet, andererseits im Verständnis der Zeit gesehen werden muss. Außerdem gibt der Psychoanalytiker selbst zu, im letzten Absatz des Manuskripts, dass es einer weiteren, viel intensiveren Beschäftigung u.a. mit antikisch-griechischer Mythologie bedarf, um die Theorie zu festigen. Freud behandelt den Zusammenhang zwischen Enthauptung, die als Kastration gelesen wird, und der Angst vor dem schrecklichen Anblick. Der Essay, der erst posthum 1940 veröffentlicht wurde, beschäftigt sowohl Kritiker als auch Anhänger der Theorie Freuds. Freud entnimmt dem Mythos das Moment der Enthauptung und setzt es mit der männlichen Angst vor Kastration gleich. Als Kind und Jugendlicher glaubt der Junge nicht an die Verschiedenheit, für ihn gibt es *männlich* und *kastriert*. Erst in seinem Erwachsen-Werden nimmt er eine Trennung von *männlichen* und *weiblichen* Geschlechtsorganen wahr. Nicht nur die Enthauptung suggeriert eine Furcht vor dem Verlust der Genitalien, sondern der Anblick der weiblichen selbst. Überspitzt meint Freud, dass die Schlangen auf Medusas Kopf auf das Fehlen des Geschlechtsorgans hinweisen, was ihn annehmen lässt, dass allein die Penis-Symbole die befürchtete Kastration aufzeigen. Weiters bezieht sich Freud auf die Steinwerdung des Menschen der Medusa anblickt. Die Starre vergleicht er mit der Erektion des Mannes: „er ist immer noch in Besitz eines Penis, und die Steife erinnert ihn daran.“ Die starke Überlegenheit des Mannes über die Frau postuliert Freud im Sinne dieser Theorie der Kastrationsangst. Sándor Ferenczi beschreibt 1923 eine nahezu idente Verbindung zwischen dem Anblick des weiblichen Geschlechts, der Medusa und Kastration. „*The fearful and alarming starting eyes of the Medusa head have also the secondary meaning of erection.*“³¹ Der Wissenschaftler geht sogar so weit die starrenden Augen Medusas als Erektion zu deuten. Athene trägt das Haupt der Medusa repräsentativ als keusche Göttin auf ihrer Brust: „*Mit Recht, sie wird dadurch zum unnahbaren, jedes sexuelle Gelüste abwehrenden Weib.*“³² Mit diesem Symbol erweckt die Göttin Grauen bei Feinden, schlägt sie dadurch in die Flucht – im Gegensatz dazu steht der erigierte Penis, der nicht durch Grauen sondern aus Trotz apotropäisch wirkt. 1923 festigt Freud seine Theorie, die dem Feminismus in den 1970ern Anlass zur Kritik gibt: „*Das Männliche faßt das Subjekt, die Aktivität und den Besitz des Penis zusammen, das Weibliche setzt das Objekt und die Passivität fort. Die Vagina wird nun als Herberge des Penis geschätzt, sie tritt das Erbe des Mutterleibes an.*“³³ Freuds Betrachtungen spielen zwar noch eine Rolle, sollten aber kritisch und zeitgenössisch überdacht werden. Unter diesem Aspekt sei auch die Ausführung über feministische Theorien zu lesen.

³¹ Garber/Vickers 2003, S.87.

³² Freud 1922.

³³ Freud 1923, S.298.

In den 1970er Jahren übt der aufkommende Feminismus Kritik an der Theorie der sog. Meduseaner. Hélène Cixous spricht im Essay „Le Rire de la Méduse“³⁴ nicht mehr von einem furchterregenden Monster, sondern von einem subversiv schönen Wesen. Im Allgemeinen versuchen feministische Theoretikerinnen wie Laura Mulvey³⁵, Monique Wittig u.a. den Blick auf die geschlechtlichen Unterschiede Bilder zu begreifen, was in der Kunst meist den Unterschied des maskulinen Voyeurismus und der weiblichen Passivität, des Angeschaut-Werdens - in Mulveys Worten „to-be-looked-at-ness“³⁶ - beschreibt. Flack hat sich mit Theorien zur Medusa beschäftigt, bezieht sich dabei aber vor allem auf britische Theoretikerinnen wie Beverly Brown und Parveen Adams, sowie die genannten amerikanischen Feministinnen.³⁷

Um die feministischen Standpunkte für Flacks Kunstwollen verständlich zu machen, greifen wir die Frage aus der Einleitung auf: „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“, fragt Linda Nochlin. Die Frage spiegelt die heutigen sowie historischen Lebensrealitäten von Frauen in der Kunstproduktion wider.³⁸ Laut Nochlin konzentriert sich die Kunstgeschichte auf den Standpunkt des weißen, westlich-orientierten Mannes, was in den Institutionen und v.a. in der Erziehung unbewusst grundgelegt ist. Darüber schreibt John Stuart Mill schon 1869, dass diese „natürliche“ Ordnung zwischen Männern und Frauen, als „*universelle Gewohnheit*“ angesehen wird, also nur natürlich erscheint.³⁹ Die Frage nach dem „Genie“, die sich seit dem 19. Jahrhundert unweigerlich mit den „Großen“ Künstlern wie Giotto – von dem die märchenhafte Anekdote herrührt⁴⁰ - Picasso, Pollock und Van Gogh usw. auftut, beantwortet Nochlin in dem sie die gesellschaftliche Position miteinbezieht. So kommt sie zum Schluss, „...*dass Kunst nicht die freie, autonome Tätigkeit eines hervorragenden Individuums ist, [...] Vielmehr findet die Gesamtsituation der Kunstproduktion [...] innerhalb einer gesellschaftlichen Situation statt.*“⁴¹ Der institutionelle Ausschluss von Frauen aus Kunstakademien und den Aktklassen bis ins späte 19. Jahrhundert

³⁴ Publiziert 1975 in L’Arc und 2010 in Galilée.

³⁵ Dazu weiters: Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 1975 und Laura Mulvey, Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience, *History Workshop* Nr. 23, 1987, S.3-19.

³⁶ Mulvey 1975.

³⁷ Casteras 1992, S.126.

³⁸ Nochlin 1971, S.29-30.

³⁹ Mill/Taylor 1976, S.145.

⁴⁰ Die Legende des Künstlers bzw. des Genies hängt mit der Entdeckung des Wunderknaben Giotto zusammen, der von Cimabue entdeckt wurde und beim Schafe hüten Bilder der Tiere auf Stein zeichnete. Cimabue war überwältigt und schlägt dem Jungen vor, sein Schüler zu werden. Der Wunderknabe erhält also durch seine **aktive** Leistung eine Chance während zum Beispiel im Märchen von Aschenputtel eine **passive** Leistung der Frau zu Verbesserungen ihrer Lebensqualität führt.

⁴¹ Nochlin 1971, S.37-38.

bzw. frühe 20. Jahrhundert prägt die Beschäftigung im ewig „zweitrangigen“ Feld der Portrait-, Genre- und Stillleben- sowie Landschaftsmalerei. Zusätzlich gewährt man Frauen bis weit ins 20. Jahrhundert nur passiv an der großen Kunstproduktion teilzuhaben: als Muse, als Modell.⁴² So sind es die Männer, die durch ihre Bekanntheit und ihr Selbstbewusstsein politisch aktiv werden, Kontakte zu Mäzenen herstellen, Reisen unternehmen und ihren Horizont erweitern. Sie erhalten somit Autorität und Macht, gegenüber den Frauen, denen vieles verwehrt ist.⁴³ Wir müssen davon ausgehen, dass dieser Diskurs „in der Maske der Fürsorge für die Frau“⁴⁴ auftritt, aber eigentlich die Bewahrung der Männlichkeit meint. Somit kommen wir zurück zur Hauptgefahr der Männlichkeit: dem weiblichen Blick. Grundsätzlich ist aber nicht der Blick an sich das Bedrohliche, sondern die Wahrnehmung der sehenden Frau durch den Mann, die die Kastrationsdrohung enthüllt.⁴⁵ Dies handelt also vom verbotenen Anblick oder Blick der Frau, die durch institutionelle und erzieherische sowie moralische Grundsätze in die passive Situation gedrängt wurde und wird. Der Blick wird also zum Konflikt zwischen dem sonst harmonisierenden Verhältnis Männlichkeit und Kunst.⁴⁶ Die Medusa - ihr Blick und Anblick – stehen in diesem Fall Pate für diese Ansichten.

In aller Kürze und somit nicht vollständig weisen wir auf erste Problemfelder der ersten Phase der feministischen Kunst und Kunstgeschichte sowie Kritik hin. Seit den frühen 1970ern bestimmen vorwiegend folgende Themen das Oeuvre junger, feministischer Künstlerinnen: die patriarchale Unterdrückung der Frauen – im Werk von Nancy Spero oder May Stevens; den weiblichen Körper an sich, wie mit ihm umgegangen wird und der weiblichen Empfindsamkeit – zum Beispiel von Sylvia Sleigh; der vermeintlichen Hierarchisierung der Schönen Künste (*fine arts*) zum Kunsthandwerk (*crafts*)⁴⁷ – vorwiegend

⁴² Natürlich gibt es Künstlerinnen, die sich im Laufe der Geschichte gegen das Männermonopol in der Kunst behaupten können, diese sind meist Töchter oder Ehefrauen von Künstlern oder stehen in enger Beziehung zu einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit, wie z.B. Marietta Robusti, Tochter von Tintoretto oder Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron u.a.

⁴³ Nochlin 1971, S.40-45.

⁴⁴ Garb 1996, S.58.

⁴⁵ Garb 1996, S.59-60.

⁴⁶ Garb 1996, S.67.

⁴⁷ Norma Bode meint in ihrem Artikel über Miriam Schapiro, dass bis vor kurzem „...*decorative art and decorative impulses...acted as important liberating catalyst*“ für männliche Künstler; die traditionelle dekorative Kunst – die als „niedrigere“ als die Hochkunst bezeichnet wird – bleibt den Frauen über in: Norma Bode, Miriam Schapiro and „Femme“: Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art“, in: *Arts Magazine* 1980. Nicht auszuklammern ist Tamar Garbs Antwort mit Hilfe von Rosziska Parkers Ideen, die die dekorative Kunst als „*a cultural practice, and a site of ideological struggle*“ beschreiben in: Tamar Garb, „Engaging Embroidery“, a review of Parker, *The Subversive Stitch* in: *Art History*, IX 1987, S.131-133.

Inhaltlich wichtig für die Besprechung der Herkunft und Vorbilder von Flacks Kunst aus Symbolismus und art nouveau.

im Werk von Miriam Schapiro; der Neuauflage der Geschichte der Frauen – bei Judy Chicago; und letztendlich der Bearbeitung weiblicher Stereo- und Archetypen wie die der Großen Göttin – in Arbeiten von Mary Beth Edelson.⁴⁸

Als Flack in den 1980er Jahren beginnt Skulpturen zu erarbeiten, greift sie als weibliche Künstlerin auf den feministischen Dialog zurück. Sie kommt Nochlins Forderung nach, mehr Mut sich der Realität der Geschichte und Gegenwart zu stellen, sich als Außenseiterin mit institutionellen Schwachpunkten zu beschäftigen und wagt „den Sprung ins Ungewisse“⁴⁹. Nicht nur semiotische Aspekte des weiblichen Körpers werden wichtig, sondern auch die Behandlung der Objekt-Subjekt-Beziehung steht im Mittelpunkt. Flack, die sich als politische aber nicht als feministische Künstlerin bezeichnet⁵⁰, bedient sich einiger dieser Aspekte und bricht gleichzeitig mit Konventionen, in dem sie naturalistisch-realistische Frauenfiguren schafft. Die Verbindung von moderner feministischer Literatur und Flacks Interpretation des Mythos wird eindeutig hergestellt.⁵¹ Auch bezieht sie sich auf den feministischen Dialog, der bei Gouma-Peterson und Mathews‘ Artikel „The Feminist Critique of Art History“ 1987 hervorgehoben wird, der sich um die Untersuchung der Theorie der „Großen Göttin“.⁵²

Exemplarisch sind im Fall der Medusa die zwei verschiedenen Arten, auf die Flack die mythologische Figur dargestellt hat, und die dazugehörigen, unterschiedlichen Interpretationen zu besprechen. Die menschliche Neigung alles, was *ist*, als naturgegeben zu betrachten⁵³, versuchen wir nachfolgend durch genaue Beobachtung der traditionellen Darstellungsweisen des Mythos sowie ihrer Deutungen genauer zu hinterfragen.

b. Traditionelle Darstellungsweisen: eine Einordnung

Die Kunst gibt Medusa über die Jahrhunderte in einer großen Spannbreite an Erscheinungen wider. Frühe Darstellungen berufen sich vorwiegend auf den Mythos der hässlichen Medusa, mit Schlangenhaar, herausgestreckter Zunge, aufgesperrten Augen und offenem Mund wie zum Beispiel auf dem Westgiebel des Artemisia-Tempels auf Korfu (**Abb.3**) (590 v. Chr., Paris, Louvre). Sie repräsentiert das Sinnbild des dämonisierten Weibs. In den Quellen wird Medusas Aussehen unterschiedlich erläutert. Die diversen Differenzen des Äußeren durch die Jahrhunderte seien somit erklärt. Ovid zum Beispiel beschreibt das Mädchen als wunderschön

⁴⁸ Gouma-Peterson/Mathews 1987, S.332.

⁴⁹ Nochlin 1971, S.56.

⁵⁰ Brigham 1994, S.20.

⁵¹ vgl. dazu Monique Wittig „The Laugh of the Medusa“ London 1980.

⁵² Gouma-Peterson/Mathews 1987, S.326-357.

⁵³ Zitiert nach Linda Nochlin und John Stuart Mill, in: Nochlin 1971, S.29.

mit vollen, prächtigen Locken, auf das es stolz war. Athene bestrafte Medusa nach der Entweihung des Tempels, in dem sie Medusas Locken in Schlangen verwandelte. In Abbildungen aus der hellenistischen und römischen Zeit verliert Medusa die angsteinflößenden Gesichtszüge. Als Beispiel hierfür dient die Schale „Tazza Farnese“ wahrscheinlich aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. (Abb.4)⁵⁴

“‘Da du nach etwas fragst, was wert ist berichtet zu werden’,
sprach der Gastfreund, ‚so höre den Grund: Von herrlichster Schönheit
ist sie vieler Freier geneidete Hoffnung gewesen.
Nichts an ihr jedoch war zu schauen so schön wie ihr Haar – ich
Selbst hab einen getroffen, der sagte, er hab‘ es gesehen. –
Diese, so sagt man, mißbrauchte der Herrscher der See in Minvervas
Tempel. Jupiters Kind, mit der Aegis sich deckend die keuschen
Augen, wandte sich ab. Und, daß straflos solches nicht bleibe,
wandelte Gorgos Haar sie um in die häßlichen Hydern.
Jetzt noch, mit Schrecken und zitternder Furch ihre Feinde zu lähmen,
trägt sie vorn an der Brust die Schlangen, die sie geschaffen. ‘”⁵⁵

Leonardo da Vinci soll den Aspekt der ästhetisch ansprechenden Medusa als erster in der Neuzeit aufgegriffen haben und zeichnet in seiner Darstellung die Ambivalenz zwischen schönem Gesicht und abstoßendem Haarschmuck nach. Die lange Tradition des Mythos in der Bildenden Kunst war Flack – im Besonderen Cellinis *Perseus und Medusa* von 1545-54⁵⁶, Berninis *Medusa* (1630) und die berühmte *Medusa Rondanini*, ein Gipsabguss nach einem Original von Phidias – bekannt. (Abb.5; Abb.6; Abb.7.) Dieser Abguss scheint in diesem Zusammenhang wichtig zu werden, denn seine Leistung war es der Fratze für die kommenden Jahrhunderte menschliche Züge zu verleihen, sie als vom Schicksal verfolgte schöne, und erhabene Frau darzustellen. Den klassisch-schönen Medusentypus des Phidias mit den zwei Schlangen, deren Schwänze sich unter dem Kinn vereinen, greift Flack auf und adaptiert ihn. Sie fügt neue Attribute hinzu, lässt aber die ursprüngliche Bildtradition bestehen. Der Bezug zur wichtigen, heldenhaften zweiten Person – Perseus oder Athene – geht meist nicht verloren, sondern wird besonders hervorgehoben, während bei Flacks Darstellung Medusa die separat zu würdigende Heldenstellung einnimmt.

⁵⁴ Grant/Hazel 2010, S.163; Moormann/Uitterhoeve 1995, S.287-289; Riese 2007, S.286.

⁵⁵ Ovid, Metamorphosen, Buch 4.793-803.

⁵⁶ In diesem Fall wird der Medusenmythos mit einer politischen Bedeutung verknüpft, nämlich mit der Identifikation eines Herrschers mit dem Held Perseus, der das Grauenhafte bezwang. Der Aufstellungsort in der östlichen Arkade der Loggia dei Lanzi weist auf die Bezugnahme auf die im Westen aufgestellte Figurengruppe Donatellos Judith und Holofernes hin. Auftraggeber für die staatspolitisch wichtige Skulptur war Cosimo II de Medici.

Wir wissen allerdings auch, dass sich die Künstlerin mit Peter Paul Rubens auseinander gesetzt hat, und seine Darstellung des Medusenhauptes kennt. (Abb.8) Der Barockmaler legt Wert auf die naturalistische Darstellung der Schlangen, die aus dem Blut des erschrockenen Hauptes erstehen. Die Medusa erscheint fast von sich selbst erstarrt zu sein; für die Betrachtenden macht Rubens das Schreckliche erlebbar. Im Zusammenhang mit der subjektiven Erfahrung dieser Personifikation des Schreckens fällt uns die Verbindung zwischen der Darstellung der Medusa und der *Invidia*, der Personifikation des Neids auf. Jacques de Gheyn II zeigt auf seiner Zeichnung eine ausgezehnte Alte, deren Haare aus Schlangen bestehen. (Abb.9) Dieses Blatt entstammt den Schicksalsallegorien, angelehnt an die mittelalterliche Vorstellung des Glücksrades, das die Vergänglichkeit von Glück anzeigt.⁵⁷ Anders wie die Medusa ist *Invidia* als laufende Ganzkörperfigur dargestellt, die in ihrer Rechten ein menschliches Herz hält, in das sie beißt. Ihre linke Hand umklammert eine Schlange. An den muskulösen, sehr männlichen Körper hat de Gheyn II weibliche Brüste adaptiert, die das Alter und die Erschöpfung bewusst machen. Warum das Motiv des Schlangenhaars in beiden Darstellungen auftritt ist unklar, wahrscheinlich suggeriert es das schreckliche Moment beider Frauenfiguren. Die Verbindung zwischen Neid und Medusa können wir auch durch Freuds Theorie des Penisneids herstellen, in dem der sexuelle Komplex rein durch die Schlangen interpretiert wird. In der Reiterstatue für Karl V verliert Medusa ihre Machtposition und zeigt sich als Opfer: unter dem Huf des Pferds liegt ihr abgetrenntes Haupt am Boden.⁵⁸

Eine wichtige Wandlung im Darstellungstypus erfährt die Medusa im 19. Jahrhundert. Im Hinterkopf sind die gesellschaftspolitischen Veränderungen in Europa zu behalten. Grundsätzlich bezieht sich Flack nämlich auf britische Bildhauer des 19. Jahrhunderts und amerikanische Künstlerinnen und Künstler. In George Frederick Watts, der 1843-47 die Medusa in Alabaster darstellt, findet sie eines ihrer Vorbilder (Abb.10). Das Motiv, der sich vereinigenden Schlangen unter dem Kinn, kommt auch bei ihm vor. Diese sind aber zu einem Knoten vereint, der fast unlösbar wirkt. Die Gesichtszüge drücken eine unglaublich tiefe Traurigkeit, vielleicht sogar etwas Verbittertes aus. Medusa blickt nach unten, sie hat die Augen somit fast geschlossen, auch die Mundwinkel gehen nach unten, was den Eindruck von Trauer verstärkt. Angedeutet erheben sich aus ihrem strähnigen Haar die Flügel des Pegasos. Wir meinen, dass Flack sich mit Watts Medusenhaupt auseinandergesetzt hat und sich davon

⁵⁷ AK Zauber der Medusa 1987, S.210.

⁵⁸ Pelikan 2005, S.118.

inspirieren ließ, aber in ihrer Arbeit die Frauengestalt heroisiert. Ihre Version der Medusa wirkt sehr viel selbstbewusster.

Ganz anders geht die Malerei des 19. Jahrhunderts mit Medusa um. Als Beispiel verwenden wir Edward Burne-Jones' Gemälde *Das Schreckenshaupt* von 1887 (**Abb.11**), das im Zuge des Perseus-Zyklus entstanden ist. Perseus und Andromeda stehen über einen oktogonalen Brunnen gebeugt in einer Gartenanlage, die von fruchtetragenden Bäumen umgeben ist. Die Liebenden blicken einander nicht direkt an, sondern verwenden das Motiv des sich spiegelnden Wassers dafür, halten die Hand des anderen. In seiner linken Hand hält Perseus das Haupt der Medusa. Mit geschlossenen Augen sehen wir die Medusa als drittes, als vereinigendes Gesicht im Wasser. Ohne ihren Tod hätte Perseus Andromeda nicht gerettet und ihre Liebe nicht gefunden. Medusa besiegelt die Liebe der beiden sozusagen.⁵⁹ Burne-Jones tritt seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Vertreter der präraffaelitischen Kunst auf und gilt damit als Vorbild für die Symbolisten und die Künstler der *art nouveau*. Diese Strömungen bieten sich als Bezugspunkte für Flacks Kunst an.

Die Werbung und Vermarktung von Mythen in der heutigen Zeit darf ebenfalls nicht vergessen werden. Pelikan meint dazu: „Es wimmelt nur so von Mythen in der Postmoderne.“⁶⁰ Die Präsenz von weiblichen, mythologischen Erscheinungen als meist nymphenhafte Figuren ist uns vertraut. Das Modelabel Versace allerdings verwendet im Gegensatz dazu den dämonisierten Frauenkopf als Logo. (**Abb.12**) Hier steuert der Konzern seine Konsumenten: wer versteht die Aktualisierung des Mythos? Wird die Mythologisierung durch das Firmenlogo überhaupt verstanden? Harrison Ford präsentiert sich mit Schlangenhaar bekrönt in der Öffentlichkeit. Welche Wirkung erzeugt er dadurch? (**Abb.13**) Der kurze Anstoß über die moderne Werbemaschinerie nachzudenken, soll uns auf die äußeren Einflüsse hinweisen, unter denen Flacks Medusen entstanden und wie aktuell die Beschäftigung mit Mythen ist. Den schmalen Grat hin zum Kitsch besprechen wir im Kapitel IV.

Nicht nur antike Darstellungstraditionen mit modern-klassizistischen vereinigen sich, sondern künstlerische sowie ökonomische Ansichten der verschiedensten Epochen fließen ineinander. Hinzufügen möchten wir, dass die angeführten Beispiele als exemplarische Auszüge aus der langen Tradition dienen, die für das Werk Flacks ausgewählt wurden.

⁵⁹ AK Zauber der Medusa 1989, S.465.

⁶⁰ Pelikan 2005, S.210.

c. Symbolik⁶¹ und Deutungsvorschläge

Nach der ausführlichen Besprechung der geschichtlichen Hintergründe zum Medusenmythos legen wir den Fokus auf das Medusenhaupt 1989 und das kolossale Haupt der Medusa 1990. Audrey Flack liefert mit ihren beiden Medusen zwei verschiedene Bilder ab, die die Historie sehr gut widerspiegeln. Vor allem das frühere und kleinere Beispiel der Schreienden bezieht sich auf den Akt der Enthauptung. Allerdings wirkt das Medusenhaupt nicht hässlich, sondern erschrocken, von Ungläubigkeit oder sogar Wut erfüllt. Es tummeln sich Schlangen in ihrem Haar, die ihre Mäuler offen haben. Eine thront mit weitgeöffnetem Maul auf ihrem Kopf. Dahinter erhebt sich eine weitere. Der Ausdruck der Augen lässt die Furcht der Medusa erkennen. Kann ein fließender Übergang vom Schönen ins Grauenhafte dargestellt werden? Bei Flack dürfte die Mimik der geängstigten oder wutentbrannten Frau reichen, die eher stark als schrecklich erscheint. *„Das Schlangenhaar verselbständigt sich, die subhumane Vitalität wird zum Gleichnis der entfesselten Triebe, deren „Hässlichkeit“ fortan zur maskenhaft erstarrten Schönheit einen provozierenden Gegenreiz bildet.“*⁶² Das Zitat illustriert die Ambivalenz, die gezeigt werden soll. Flack tut dies im Nebeneinander ihrer Medusa-„Masken“. Das Tierhafte und das Menschliche verschwimmen, werden unklar. Außerdem erreicht Flack mit dem Attribut der Schlange eine verwirrende Unordnung. Zur Erklärung: Menschliche Gesichter können rasterhaft geometrisch erfasst werden, die Reptilien entziehen sich der Unterordnung und öffnen das Chaos. Im Ausstellungskatalog *„Zauber der Medusa“* 1987 überträgt Werner Hofmann dieses Bild auf den Menschen selbst: *„Auf den Menschen bezogen, drückt sich darin der Gegensatz von Bindung und Freiheit, Selbstbeschränkung und Ausschweifung aus.“*⁶³ Umgelegt auf die mythologische Geschichte der Medusa spricht dies die Macht und die gleichzeitige Ohnmacht an. Denn sie stellt auf der einen Seite das weibliche Opfer dar, das sich nicht wehren kann, sondern sogar verstecken muss, aber auf der anderen Seite wird ihre Stärke sogar nach ihrem Tod zur Schau gestellt. Ihr Haupt unterstützt Athene im Kampf gegen Krieg für Frieden. Dies entspricht Flacks Glauben an das Gute der griechischen Göttin Athene, die in Medusas Fall *männlich* gehandelt haben muss, denn normalerweise agiere sie fair.⁶⁴

Im *Medusenhaupt* von 1989 möchte Flack subsummiert in dreidimensionaler Form die weibliche Existenzangst und ihren Schmerz zeigen. Das Motiv des Schreis gilt als Reaktion auf all das Leid der Frauen. Die Ungerechtigkeit gegenüber Frauen nimmt in Flacks

⁶¹ Walker 1992, S125.

⁶² AK Zauber der Medusa 1987, S.139

⁶³ AK Zauber der Medusa 1987, S.139.

⁶⁴ Casteras 1992, S.123.

skulpturalem Oeuvre einen großen Raum ein. Die Notlage von Medusa gibt sie metaphorisch als die unschuldige, aber geschändete Erde wieder. Medusas Körper scheint Fluch und Segen zu sein. Denn von Poseidon als Opfer in die Mangel genommen und vergewaltigt, wird sie von der sonst so fairen Athene bestraft und letztendlich geköpft. Dieser doppelte Opferstatus zeigt an, dass Medusa auf sich nimmt, was auch mit der Erde geschieht. Das Zitat von Susan Casteras nimmt eindrücklich Bezug auf die Darstellung der Medusa, denn sie ist „*mute in its efforts to speak in its own defense*.“⁶⁵ Ihre passive Haltung entspricht dem feministischen Diskurs um den Status der Frau in der Kunst, im Bild. Kommt ihr, der Frau im *kolossalen Haupt der Medusa* (1990), aufgrund der Symbole, die sie trägt, nicht trotzdem eine tragende Rolle zu, die Rollenbilder dekonstruiert? Traditionell zeigt sich Medusa mit ihrem in Schlangen verwandelten Haar, die Intelligenz und Wissen in allen Zeitaltern⁶⁶ symbolisieren, während sie in früheren Darstellungen oft mit der prophezeiten Todesdrohung beim Anblick der Medusa in Verbindung gebracht werden. Die Reptilien nehmen somit einen zwiespältigen Platz ein. Wiederum weisen wir auf den generellen Unterschied zu anderen Darstellungen aus der Kunstgeschichte hin: Medusa erscheint separat, herausgelöst aus ihrer Geschichte und entzweit von den beiden Protagonisten Perseus und Athene.

Durch die Theorie Freuds ergibt sich eine andere Frage, nämlich ob die wirren Tentakel nun auch Phallisches symbolisieren oder diese Konnotation völlig verlieren. Vergleiche zwischen indischer und ägyptischer mit christlicher Symbolik lassen Unterschiede in der Deutung von Schlangen erkennen. Während in außereuropäischen Religionen Schlangen für Unsterblichkeit stehen, der Inbegriff von Wissen sind, deuten sie im Christentum auf die teuflische Verführung Evas im Paradies hin. In Verlängerung zur Nase trägt Medusa ein Geweih, das die Vertikale des Kopfes stark betont. Die verletzte, sehr weiche Seite soll damit hervorgehoben werden. Als gehörnte Wesen sind in der Mythologie weibliche Gottheiten sowie Opfertiere bekannt. Interessant erscheinen die Motive des Meeres, denn Flack bestückt das Medusenaupt mit Muscheln und Korallen, die in mitten des Schlangengewirrs hervorkommen. Im Mythos wird geschildert, dass das Blut der Medusa sich zu roten Korallen umgebildet hat. Asklepios, dem antiken Arzt, war es nun mit dem transformierten Blut möglich zu heilen, sogar Tote auferstehen zu lassen. Somit verschmelzen die Korallen zu Symbolen von Heilung und apotropäischer Stärke um Schutz vor Bösen zu

⁶⁵ Susan Casteras' Vorwort in: AK Audrey Flack 1991.

⁶⁶ „[...]snakes represent female wisdom of the past, present and future.“, Casteras 1992, S.125.

gewähren.⁶⁷ Diese Stücke konnotieren aber auch den weiblichen Zyklus der Menstruation. Die Taue, die an beiden Seiten des Kopfes hängen und mit Knoten versehen sind, können als Symbole für Mord gedeutet werden. Andererseits stehen sie auch als Zeichen für die Nabelschnur.⁶⁸ Als phallische Symbole können einerseits die horizontal aufstehenden Muscheln gedacht werden, andererseits das Projektil, das vom Betrachtenden links neben dem Geweih nach oben schießt. Flack zeigt damit Medusas doppelte Opferstellung auf und spricht sich bildnerisch für mehr Transparenz von Gewalt gegen Frauen aus.⁶⁹ Die eingedrehten Locken an den Ohren verweisen möglicherweise auf die zwei anderen Gorgonenschwestern, deren Existenz so angedeutet wird. Barbara Walker meint, dass diese Locken auch Geheimnisse um den weiblichen Zyklus symbolisieren.⁷⁰

Gesamt gesehen, deuten diese Symbole auf eine weiblich konnotierte Figur hin, die viele Elemente des weiblichen Zyklus repräsentiert und möglicherweise Tabus ansprechen soll. Man könnte meinen, dass dieses Werk gesellschaftspolitischen, oder sogar feministischen Anspruch hat, nämlich die vermeintliche Opferrolle der Frauen in einem neuen Darstellungsmodus zu zeigen, der den Gewaltakt nicht zeigt, womöglich sogar negiert. Flack äußert sich dazu im Hinblick auf die Rolle der Natur, und fügt dadurch einen ökologischen Aspekt hinzu: *„If artists are going to create nothing but images of violence, they’re injuring themselves and those who partake of their art. We’re exposed to violence in the newspapers, on television, and in the streets of every metropolitan city. Society is out of balance. Nature tends to want to balance itself, and I am attending to help it along.”*⁷¹ An anderer Stelle bestärkt sie ihre Meinung über Brutalität im Bild: *„The visual imagery we are bombarded with is violent and destructive.”*⁷² Die Künstlerin meint damit wahrscheinlich sogar, dass ihre Skulpturen dieser (künstlerischen) Gewalt entgegenreten und durch ihre Ästhetik und Qualität eine weitere Schiene in Richtung Balance legen.

Gewalt spielt im interpretativen Kontext bei Flack eine große Rolle. In der Auseinandersetzung mit Medea⁷³ der vermeintlichen Kindermörderin, versucht Flack positive

⁶⁷ Diesen Charakter weisen auch andere Frauenfiguren von Audrey Flack auf, wie zum Beispiel American Athena.

⁶⁸ Walker 1997, S.129-30.

⁶⁹ Morgan 2009.

⁷⁰ Walker 1997, S.255.

⁷¹ Brigham 1994, S.8.

⁷² Brigham 1994, S.7.

⁷³ Medea wird seit Euripides als Kindermörderin dargestellt. Als Königstochter entflieht sie mit Jason und den Argonauten ihrem Leben, heiratet in Korinth und bekommt zwei Söhne, deren Morde sie angeklagt wird. Der

Motive für die angewandte Gewalt gegen Kinder zu finden. 1990 blickt sie mit Medea zurück auf die lange Krankheit ihrer 1959 geborenen Tochter Melissa. Sie beobachtet die Entwicklung des Autismus und der fast hoffnungslosen Not der „Opfer“. Sie selbst kämpft verzweifelt um Aufklärung, als die Krankheit diagnostiziert wurde, um Hilfe und stand selbst vor dem Problem der unlösbaren Hoffnungslosigkeit. Heute meint Flack dazu, dass sie nicht wie andere ihr Kind aufgeben wollte, aber den Glauben an ihr eigenes Leben fast verloren hätte. Medeas Geschichte und die Kunst geben ihr die Kraft diese Vergangenheit der tiefen Verzweiflung zu verkraften. Die Künstlerin sieht es als ihre Aufgabe Frauen von ihrem Schmerz zu erlösen, was Medea als mächtige, aber dunkle Persönlichkeit einbringen soll.⁷⁴

Das *Medusenhaupt* von 1990 erlaubt den Vergleich mit einer anderen, 1993 entstandenen kolossalen Kopf-Figur: *Daphne* (Abb.14) (ca.2,70m hoch). Sofort erkennbar sind Parallelen zwischen den Frauenköpfen: die starren Augen und der geöffnete Mund. Beide Frauen haben ein ähnliches Schicksal erlebt, sind Opfer einer Vergewaltigung bei der sie ihre Jungfräulichkeit verlieren. Ihr Leiden verwandelt sich später in ein Zeichen von Sieg und Stärke, in Daphnes Fall handelt es sich um die Bedeutung des Lorbeerbaums. Flack bezeichnet Daphne als ökologische Ikone, deren Haare sich zu Geäst und Wurzeln verwandeln.⁷⁵ Sehr dekorativ umschließt eine Kordel die Stirn und verwächst mit den transformierten Haaren in Holz und Waldelemente. An den Seiten umspielen Beeren und andere Früchte aus den Wäldern das Gesicht der entgeistert Blickenden, die nach unten hin in Holzästchen auslaufen. Daphne wird bekrönt von weiteren wurzelartigen Gebilden, sowie Tannenzapfen, die den Scheitel und somit eine Mitte betonen. Am Hals erkennt man sehr dünne Wurzelansätze, die an Adern erinnern. Was als Intention Flacks bei Medusa einen Anfang macht, spinnt sich in der Daphne-Darstellung weiter, nämlich der Aspekt des ökologischen Erbes der Erde mit dem die Menschheit zu leben hat. „*She’s about the survival of the earth.*“, erklärt Flack⁷⁶, um klar zu machen welche Aussage ihr wichtig ist. Eingebettet in die Natur, im Außenbereich sieht die Künstlerin ein neues Aufleben der Skulptur, wenn sie ganz mit ihrer Umgebung verwächst und sich anpasst.

Mythos um Medea dient vielen Schriftstellern (z.B. Franz Grillparzer) als Grundlage für literarische Auseinandersetzungen.

⁷⁴ Morgan 2009.

⁷⁵ Brigham 1994, S.7-8.

⁷⁶ Brigham 1994, S.7.

i. Inspiration aus der Kunst um 1900: am Beispiel von Alphonse Mucha und Fernand Khnopff

Rückgriffe auf frühere Epochen oder Kunststile kennen wir aus vielen verschiedenen Sparten, für die zeitgenössische Kunst ist es allerdings eher ungewöhnlich zu Stilelementen und Denktheorien des 19. Jahrhunderts zurück zu gehen. Ein Diskurs über die Kunst um 1900 in Bezug auf Flacks Arbeiten soll zeigen, dass sie sich Inspiration aus dem Symbolismus und der art nouveau am Beispiel von Alphonse Mucha und Fernand Khnopff holt. Dabei relevant ist die grundsätzliche Positionierung von Symbolismus und art nouveau, um eine Basis zu geben, und dann detailliert auf ein Werk der beiden Künstler einzugehen.

Symbolismus und art nouveau

In der Poesie und den ästhetischen Theorien von Charles Baudelaire fußt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, einer Strömung, die ab 1860 bis zur Jahrhundertwende fassbar ist.⁷⁷ „*I believe that the artist cannot find in nature all his types, for the most remarkable are revealed to him in his soul, as is the innate symbolism of innate ideas, and at the same time.*“⁷⁸ In seiner Publikation „Symbolism“ versucht Robert Goldwater den Symbolismus, der seine Hochblüte ca. von 1880 bis um 1900 erlebt, und die art nouveau zu trennen. Zum Teil berechtigt, zum Teil ergänzen sich die Strömungen, denn art nouveau führt wichtige Ansätze der symbolistischen Kunst fort. Wichtig ist, Differenzen sowie Parallelen hervorzuheben, um den vorangegangenen Diskurs verständlich zu machen.

Erste Gegenreaktionen zum vorherrschenden Realismus und Naturalismus, sowie den positivistischen Ideen, kommen aus einem kleinen Kreis der französischen Literaten, um Stéphane Mallarmé und Émile Verhaeren. Das sog. „Symbolistische Manifest“ von Jean Moréas 1886, dient als Namensgrundlage und vermittelt die Hauptanliegen der Künstler, nämlich die Rückbesinnung auf mystische, religiöse und andere Gedanken- und Ideenzusammenhänge: Poésie pure.⁷⁹

Als Vorreiter der Strömung, die in den 1880er Jahren einen Aufschwung durch die sog. Krise des Impressionismus erfährt, können Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, die Präraffaeliten⁸⁰ und der schon angesprochene Burne-Jones genannt werden. In der Malerei hält man sich u.a. an die romantizistische Idee William Blakes, seiner neuplatonischen Lehre

⁷⁷ Dorra 1994, S.1.

⁷⁸ Baudelaires Salonkritik 1846 zitiert nach: Dorra 1994, S.5.

⁷⁹ Dörfler o.J., S.228.

⁸⁰ Im Unterkapitel d. besprechen wir die Künstlergruppe genauer.

der Ästhetik und an philosophischen Idealismus⁸¹. Im Mittelpunkt steht (meist) nicht mehr die Allegorie oder die Personifikation, sondern die Auseinandersetzung mit einem individuellen, emotionalen Konflikt. Realismus und Spiritualismus gehen eine wichtige Verbindung ein.

Die Komplexität des Symbolismus wird durch die fünf Prinzipien von Moréas klar:

- I. Ideistisches Element: vorrangig ist der *Ausdruck einer Idee* im Kunstwerk
- II. Symbolistisches Element: diese Idee soll in einer *symbolischen Bildsprache* umgesetzt werden.
- III. Synthetische Bildanordnung: relevant ist der *zeichenhaft-symbolische Charakter* des Dargestellten, nicht die Darstellung selbst.
- IV. *Subjektivität* ist elementar, um die Zeichenhaftigkeit zu erfassen und fassbar zu machen.
- V. *Dekoratives Element*

Die letzte Forderung nach dem dekorativ-anmutenden Kunstwerk unterstreicht den linear-ornamentalen Charakter der Werke.⁸²

Die Städte in Frankreich und Belgien zählen zu den Zentren des Symbolismus, die sich aber trotz allem sehr zwiespältig zwischen den Strömungen ihrer Zeit bewegen.

Schriftsteller, Autoren und Zeitschriften wie *La Wallonie* und *L'Art moderne* in Belgien gehören - auch in Frankreich vermitteln Zeitschriften die Anliegen der Künstler an eine größere Öffentlichkeit - zu den grundlegenden Elementen der Zeit. Während in Frankreich ein Nebeneinander der Gattungen passiert, versuchen belgische Künstler in Kollaborationen zu arbeiten: Maler, Poeten und Maler tauschen Ideen untereinander aus. Im Zentrum stehen die Darstellung des Menschen, seiner Träume und innersten Wünsche, sowie die von Phantasiewelten, geleitet von dunklen Mächten, die rätselhaft und mystifiziert angelegt sind. Isolation und Rückzug in die Stille eröffnen einen weiten Motivkreis: die Erotik, der Tod, die Ungewissheit und Unsicherheit. Emotionale Zustände und die Erfahrungen damit stehen im Mittelpunkt.

Die Entwicklung von art nouveau bzw. des Jugendstils im deutschsprachigen Raum fußt v.a. in der Malerei auf den Errungenschaften des Symbolismus, und kann als Erneuerungsbewegung weg vom Historismus im 19. Jahrhundert gesehen werden. Im Lexikon der Kunst lautet eine gängige Definition so: „*Das Kunstwerk sollte einerseits den Funktionen einer zunehmend technisierten Umwelt angepasst sein, andererseits aber*

⁸¹ Außerdem richtet sich das Gedankengut an Johann Heinrich Füsslis phantastischer Kunst, Francisco de Goya und die deutsche Romantik um Caspar David Friedrich.

⁸² Dörfler o.J., S.229.

künstlerische Phantasie und sinnliche Ausstrahlung besitzen. Leben und Kunst sollten [...] eine Einheit bilden.“⁸³

Fernand Khnopff: *Frauenportraits*

Zur Jahrhundertwende um 1900 beschäftigen sich viele europäische Künstler wieder neu mit dem Mythos. Der Blick lenkt sich auf den schöpferischen Prozess der Medusa, der begriffen wurde: Medusa schafft Skulpturen aus Stein, in dem sie jemanden anblickt. Sie agiert als bildhauerische Künstlerin. Fernand Khnopff (**Abb.15**), der als herausragender belgischer Vertreter des Symbolismus gelten darf, geht natürlich im Zuge seiner Zeit anders mit der Darstellung und seiner Interpretation zur Medusa um. „*It means withdrawing to the innermost recesses of existence, to the dark fantastic place where dreams and visions have their dwelling.*“⁸⁴ Das Zitat bestätigt die wichtigsten Bestrebungen der belgischen Künstler – u.a. Rodenbach, Maeterlinck, Grégoire Le Roy. Der Rückzug in die Stille wird als wichtiges Gut angesehen. Khnopffs Motto unterstreicht dies: „*One has only oneself*“⁸⁵ Welche Bedeutung kommt der isolierten, sehr zurückgezogenen, ruhenden Medusa zu?

Schon ab 1884 beschäftigt sich der Künstler vorwiegend mit dem Idealbild der *femme fatale*, der enigmatischen Verführerin, die den Betrachtenden ironisch anlächelt, die Blicke damit auf sich zieht. Die Unsicherheit zwischen Gut und Böse überwiegt: welchem Lager gehört diese Dame an? Zusätzlich fügt Khnopff eine weitere komplexe Komponente hinzu, nämlich die präzise Verschlüsselung in mysteriös-rätselhafte Form, die den Betrachtenden im Dunkeln tappen lässt. Die Frau in der Darstellung sieht er – auch andere Symbolisten – als allgegenwärtiges Sinnbild für Keuschheit, gleichzeitig spricht er Unnahbarkeit und Distanziertheit der Frau an. Das Rätselhafte und Unbestimmte der weiblichen Figur unterstreicht Khnopff durch seine Malweise, die die Kontur völlig negiert. Der Auftrag in Pastell und Aquarell führt für ihn zu einem adäquaten Ergebnis, das Reales und Geistiges verbindet und gleichzeitig trennt.

Dass der Frau bei Flack ein anderer Stellenwert beigemessen wird, bedeutet nicht, dass sie nicht aus den Werken der Symbolisten geschöpft hat. Denn sie versucht rätselhaft-mystische Figuren zu gestalten, die eine innere Idee vermitteln und mit persönlichem Gedankengut gegen eine nicht-figurative Kunst auftreten.

Alphonse Mucha *La Nature*

⁸³ Dörfler Band 6 o.J., S.273.

⁸⁴ Émile Verhaeren zitiert nach: Goldwater 1979, S.204.

⁸⁵ Khnopff zitiert nach: Goldwater 1979, S.204.

Auch wenn symbolistische Gedankenzüge zum Oeuvre Flacks passen, spielen gleichzeitig das Natürliche und das Dekorative sowohl in *Daphne* als auch *Medusa* eine große Rolle, und stellen einen Bezug zur dekorativen Kunst der Jahrhundertwende um 1900 her. Als Vergleichsbeispiel fungiert *La Nature* von Alphonse Mucha. Die Besprechung des Werks soll zeigen, welche Parallelen sich zwischen Flacks Arbeiten und der dekorativen Kunst der art nouveau ergeben und wie sie sich gegenseitig beeinflussen. Die unterschiedlichen Größenverhältnisse der Werke sind im Auge zu behalten.

In den „Lectures on Art“ spricht Mucha von der Funktion der Kunst, die „*alle Bedingungen erfüllen [soll], um dem Auge besonders angenehm zu sein.*“⁸⁶ Es sei die Aufgabe des Künstlers Gefühle an den Betrachtenden mit Hilfe von visuellen Zeichen zu übermitteln⁸⁷, worauf auch Flack hinaus möchte. Der symbolische Gehalt ihrer Arbeiten geht auf den Betrachtenden zu und nimmt ihn ein. „*Der Blick des Betrachters wird von den Linien des Ornaments, den Falten des Gewandes oder den Locken des Haares verführt, stürzt sich in das Bild hinein und bleibt darin gefangen.*“⁸⁸, wird im Ausstellungskatalog zum „Mucha-Stil“ erklärt, der in drei verschiedene Ausdrucksstile eingeordnet wird, nämlich den realistischen, den stilisierten und den abstrakten Aspekt. Diese drei vereint er in den *Documents décoratifs*. Wenn man nun Muchas *La Nature* (1899) (Abb.16) mit *Medusa*⁸⁹ vergleicht, sieht man mehr Unterschiede als Parallelen. Aufmerksam machen die glatten, sehr maskenhaft wirkenden Gesichter, die in der Mittelachse des Gesichts am Scheitel bekrönt sind. Die Haare umspielen in Strähnen die Wangen- und Halspartien und wirken dekorativ. Flack überhöht dieses Moment durch das Hinzufügen von symbolisch wichtigen Naturmaterialien, was Mucha nicht macht. Er hebt die Größe und Wichtigkeit der Natur in weiblicher Personifikation mit einem ornamentalen Band hervor, das in einen reflektierenden, ovalen Stein ausläuft. Die Büste der Natur wirkt kontemplativ, hat die Augen fast geschlossen und drängt sich dem Betrachtenden nicht auf, während Medusa allein durch ihren Ausdruck ihr Schicksal erzählt.

Die Frauengestalt steht sowohl bei Flack als auch bei Mucha im Vordergrund. Flack bezieht sich auf die Stärke und Kraft der Frau, ihr weiteres Schicksal als Machtsymbol auf Athenas Panzer und verbindet ihre Attribute mit Symbolen der Weiblichkeit. Mucha fokussiert die Fragilität der Frau, die feinen Haare wirken diaphan, die Haut durchscheinend – trotz allem ist auch dieser Darstellung eine tiefe Kraft inhärent.

⁸⁶ Alphonse Mucha, *Lectures on Art*, London 1975, S.13.

⁸⁷ AK Alfons Mucha 2009, S.11.

⁸⁸ AK Alfons Mucha 2009, S.13.

⁸⁹ Ähnliche Annahmen können auch für den Kopf von Flacks *Daphne* getroffen werden.

Den beiden Künstlern ist eines gemeinsam, denn sie erstellen mit ihren Frauendarstellungen insbesondere mit der Medusa einen Prototyp eines träumerischen Schönheitsideals. Sie mythisieren das Alltägliche und entreißen die Medusa aus ihrem Kontext. Die aus England kommende und durch die Präraffaeliten ankündigende Bewahrung der Schönheit und Sublimierung des Grauenhaften ins Mysteriöse, zeigt sich auch bei Khnopff und Mucha.⁹⁰

Exemplarisch zeigt Flacks Medusa die Wichtigkeit und Präsenz von Mythos in der heutigen Zeit, wie er verstanden und überlegt, interpretiert und aufgefasst wird und welche Gedanken sich Künstler und Künstlerinnen in den letzten Jahrhunderten darüber machen. Sowohl die psychoanalytischen Auffassungen als auch die feministischen Theorien belegen eine Um- und Aufwertung des Mythos im 20. und 21. Jahrhundert. Dass Flack sich der figurativen Frauendarstellung bedient, die bestimmte Fragestellungen aufwirft, werden wir an anderer Stelle im Kapitel IV. intensiver besprechen.

d. Mythologie und Spiritualität: Im Dialog mit Arbeiten von Ernst Fuchs

Die Verbindung zwischen Mythologie und Spiritualität, ihrer Gegensätze und Ergänzungen in Flacks Oeuvre bearbeiten wir an Hand von Arbeiten der Präraffaeliten, Ernst Fuchs und Luisa Roldàn, während auf der anderen Seite Flacks eigene künstlerische Beschäftigung mit Spirituellem zum Tragen kommt.

Es überrascht nicht, dass die Gruppe der sog. Phantastischen Realisten der Wiener Nachkriegszeit ab 1945/46 mit Audrey Flack indirekt zusammenhängen. Allein biografische Parallelen sprechen für einen Vergleich der Künstler. Flack spricht von Kindheitserinnerungen, wenn sie an den Krieg denkt. Ihr Bruder kehrte als Veteran nach Hause, er konnte kein geregeltes Leben mehr führen. Diese indirekte Erfahrung von Krieg, der schmerzhaften Erinnerung daran, empfindet Flack ebenso wie ihre spirituelle Abhängigkeit von Kunst als Synergie für ihre (politische) Kunst. Mit der in den 1970ern aufstrebenden Bewegung des Fotorealismus kommuniziert Flack mit einer größeren Masse: „*Art clarifies reality for them [the people]*“⁹¹, sagt Flack über ihre Aufgabe als Künstlerin, die nach ihren anfänglich sichtbar politischen Bildthemen, in symbolische Motivik übergeht. Sie möchte mit ihren Gemälden auf die kontemplative, philosophische Reflektion der menschlichen Existenz Stellung nehmen. *Hannah Who She Is* (Abb.17), ein Portrait ihrer

⁹⁰ AK Zauber der Medusa 1987, S.463.

⁹¹ Interview 1974 mit Cindy Nemser, zitiert nach: Hills 1992, S.45-46.

Tochter aus den 1980er Jahren - eines ihrer letzten großformatigen, fotorealistischen Gemälde - soll einen Eindruck über den Weg der spirituellen Kunst geben. Persönliche Spiritualität vermischt mit verschiedenen Ansichten der Weltreligionen und ihrer eigenen Konfession beschreibt Flack so: „*Yes. I am Jewish. Still, I identify with Catholic saints, with Mary, with Buddhist and Hindu religious philosophy, with Rabbi Nachman of Bratslav. I have no problem. You [Robert Morgan] know it's who I am.*“⁹² Vor diesem Hintergrund betrachten wir nun das Gemälde. Erstmals verbindet Flack eine reale Person - die junge Tochter Hannah - mit einer illusionierten Göttin, die sich besonders gut im Zusammenhang mit dem Gemälde der ägyptischen Göttin *Isis* (Abb.18) vergleichen lässt. Dies nimmt einerseits die plastische Auseinandersetzung Flacks mit der Theorie der „Großen Göttin“ vorweg, gibt allerdings auch einen reflektierenden Blick auf die zurückliegende Periode des Fotorealismus. Flack personalisiert den Weg zum fertigen Gemälde, weil sie den Malvorgang als zweite Geburt Hannahs erlebt hat.⁹³ Dies belegt die genaue Datierung am 24. Juni 1982 um 18:48. Die Künstlerin verbeugt sich vor Hannah, erkennt ihr Potential und das der Menschen und vermischt Kunst und Leben miteinander, wie Flack es so oft tut. Als Betrachter weiß man nicht um wen es sich handelt, wer die dargestellte Person ist und wie sie zur Künstlerin steht – ohne sich mit der Person der Künstlerin und ihrer Biografie davor auseinandergesetzt zu haben.

Hannahs Portrait zeigt eine ernste, junge Frau mit dunkelblondem Haar. Ihr Umriss verschwimmt mit einem Regenbogen, der sich um das Portrait zieht. Mit dicken Pinselstrichen illusioniert die weiße, kreisförmig aufgetragene Farbschicht eine Wolkenmauer. Die sieben Sterne, die über dem Kopf der jungen Frau aufscheinen, wirken wie aufgeklebt, aber gleichzeitig könnten wir sie als Heiligenschein deuten. Im Zusammenhang mit dem Davidstern, der auf der Stirn der Frau angebracht ist, sehen wir die Wichtigkeit von Religion und Spiritualität. Am unteren Rand des Gemäldes – Hannahs Oberkörper ist mit einer pinkfarbenen Bluse bekleidet – ergibt sich ein Feld in dem Flack Schrift integriert. Die Schrift verkörpert hier einen integralen Teil des Gemäldes⁹⁴, denn schon der Titelzusatz *Who She Is* deutet auf den Vers von Joe Pintauro hin, der lautet: „*She is stars in the sunrise / Lightning on a sunny day / Rain on the ocean / She is flown, so very far*

⁹² Morgan 2009.

⁹³ Gouma-Peterson 1992, S.95.

⁹⁴ Schon in *Stilleben* wie *Invocation* (1982), Louis Meisel Gallery, New York, kommt das Motiv der Schrift als essentieller Teil vor.

*above us now / Over our politics of love / Over the limits of consciousness.*⁹⁵ Diese kurze Beschreibung eines sehr wichtigen Gemäldes von Flack zeigt sehr schön die Verbindung von persönlichem und spirituellem Leben mit ihrer Kunst. Sie erlebt ihre eigene Tochter Hannah als Göttin, als Repräsentantin der jüdischen Gemeinde, als selbstständige Frau. Zusätzlich eröffnet sie dem Betrachter eine Geschichte, die sich immer weiter aufklappt; Patricia Hills nennt dieses Phänomen zwischen chiffrenartiger Symbolik und sich entwickelnder Erzählung „*unfolding story*“⁹⁶.

i. Spiritualität in der Kunst der Präraffaeliten

Das narrative, erzählerische Moment hält in der englischen Malerei des 19. Jahrhunderts unterschwellig immer fest. Während die erste Jahrhunderthälfte mit John Constable und William Turner zwar hervorragende Landschaftsmaler hervorbringt, leidet die Qualität und man kehrt zurück zur unbedeutenderen Motivik der kleinen Leute. Dennoch schwingt die komplexe Idee einer Verschriftlichung von Bildern mit; der Betrachtende ist angehalten zu lesen und das Dargestellte geistig zu erfassen. William Hogarth dürfte der populärste Vertreter dieser britischen Art von Kunst sein. Robert de la Sizeranne meint, dass die englische Malerei einerseits komplexe narrative Erzählstrukturen aufweist und andererseits auf die „*Intensität des Ausdrucks*“⁹⁷, wie er es formuliert, Acht gibt. Doch vor 1850 beschäftigen sich die Maler, die intellektuelle Themen abbilden wollen mit eher irrelevanten Motiven und üben den ausdrucksvollen Blick an Hundedarstellungen.⁹⁸

Mit Ford Madox Browns (1821-1893) Rückkehr aus Frankreich und Belgien verändert sich die Kunst Englands nicht schlagartig, aber nach und nach werden neue Perspektiven eröffnet, die von den späteren sog. Präraffaeliten inspirativ aufgenommen werden. Zur ursprünglichen Künstlergruppe zählen Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910) und weiters u.a. Edward Burne-Jones und George Frederick Watts, die alle um 1840 noch in der Ausbildung bzw. davor stehen. Mit seiner Ausstellung 1844 kann Madox Brown tatsächlich zum Vorreiter der Präraffaeliten gelten. Seine Kunst richtet sich gegen alte Methoden und die offizielle, akademische Kunst, sie soll revolutionieren und mit Regeln brechen. Als sich die Präraffaeliten 1848 formieren, geht es um das verlorene Detailstudium der Natur, um die Beschäftigung mit dem Garten und den Vorbildern der Kunstgeschichte, die sich für die jungen Künstler vor die Hochrenaissance mit

⁹⁵ Joe Pintauro stellte dieses Gedicht aus seinem Archiv zur Verfügung.

⁹⁶ Hills 1992, S.48-50.

⁹⁷ De La Sizeranne 2008, S.7.

⁹⁸ De La Sizeranne 2008, S.7-8.

Raffael datieren befinden. „Dieses Trio bildete eine perfekte Einheit. Hunt hatte den Glauben, Millais das Talent und Rossetti die Beredsamkeit.“, umschreibt de la Sizeranne den Zusammenschluss der Präraffaeliten, die sich Bruderschaft nennen. In diesem Zusammenhang darf der Einfluss von John Ruskin (1816-1900) auf die englische Kunstwelt nicht vergessen werden, der sowohl Turner als auch die Präraffaeliten bewundert.⁹⁹ Er gibt den jungen Künstlern mit seinen Schriften einen Einblick in die, seine, Ästhetik: „Das Bild wird erst dann ein vollendetes Bild sein, wenn es gleichzeitig die Gesamtheit und die Wirkung der Natur hat und die unendliche Perfektion des Details der Natur. [...] Es ist nicht ihre Sache, etwas auszuwählen, zu komponieren, sich auszudenken oder auszuprobieren, sondern bescheiden und gewissenhaft den Wegen der Natur zu folgen und der Spur der Schöpfung Gottes.“¹⁰⁰ Diese Ideale sind es, die die Künstlergruppe in ihre ausführende Richtung leitet.

Was erneuern die Präraffaeliten nun, um sich von akademischen Methoden abzugrenzen und ihren eigenen, sehr intellektuell-angelegten Stil zu entwickeln? Eine schwierige Frage, die in diesem Fall nur sehr kurz beantwortet werden kann: sie erfinden ein neues Farbgefühl, das Lebhaftigkeit ausdrückt und ausladende, oft übertriebene Gestik, die sich stark von der älteren englischen Künstlergeneration abhebt.¹⁰¹ So viel zur Vorgeschichte, um den historischen Rahmen aufzuspannen, um nun anhand von Bildbeispielen die spirituell-christliche, manchmal mystische Ikonographie aufzuzeigen und Anhaltspunkte für Flacks Kunst zu geben.

In der Tate Gallery stößt man auf Rossettis *Beata Beatrix* (Abb.19). Das vorwiegend in Grün- und Rottönen gehaltene Gemälde zeigt das Bildnis einer Frau, die ihren Kopf himmelwärts streckt, die Augen geschlossen hält und ihre Hände in den Schoß abgelegt hat. Der strahlend gelbe Hintergrund setzt den Kopf noch stärker ins Zentrum. Die Frau wirkt tranceartig meditativ – dieses Element wird von Ruskin als proto-symbolistisch gedeutet und befürwortet: „All the mythic scenes which he painted from the *Vita Nuova* and *Paradiso* of Dante, are of quite imperishable power and value.“, schreibt er 1878 in „The Three Colours of Pre-Raphaelitism“. ¹⁰² Zu beachten ist, dass Rossetti sich zu dieser Zeit mit einer spirituellen oder esoterischen Bewegung um das Ehepaar Cowper-Temple auseinandersetzt, das ihm zur Kontaktaufnahme mit seiner verstorbenen Frau Siddal verhelfen sollte. Dass

⁹⁹ AK Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites 2000, S.23.

¹⁰⁰ John Ruskin, Modern Painters, Volume II., Kapitel III, §18. Necessity of finishing works of art perfectly; John Ruskin, Modern Painters, Volume II, Kapitel III, §21. The Duly and After Privileges of all Students, 1843.

¹⁰¹ De La Sizeranne 2008, S.83.u.86.

¹⁰² Ruskin zitiert nach: AK Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites 2000, S.233.

Rossetti das Abbild der Frau, nämlich seiner Frau, vor ihrem Tod begonnen und post-mortem beendet, zeigt welche Kraft vom Tod ausgeht und wie er ihn über die Darstellung und seine persönliche Esoterik überwinden möchte. Die Überformung einer realen Gestalt zur schönen Beatrix unterstreicht das Hinwenden zu mythisch-antikisierenden Gedanken. Rossettis Liebe zur mittelalterlichen Darstellung, überhöhten, sehr sensiblen Ausdruck scheint eine brauchbare Verbindung zwischen der Künstlerin Flack und dem Maler zu sein – auch die Gedankenwelt der beiden weist einige Parallelen auf. Beiden ist es ein Anliegen das Ziel, nämlich alle Fähigkeiten der Menschen anzusprechen, zu erreichen. Ihre Kunst möge den Menschen durch ihre Suggestivkraft zu einer vollständigeren Sicht der menschlichen Lebensbedingungen führen. Stärker noch entpuppt sich Sakrales in den Frauendarstellungen *Mnemosyne* und *Proserpina* (Abb.20; Abb.21). Wie entrückt und der Welt enthoben sehen die beiden Dargestellten aus. Sie sind Abbild der geforderten Traumhaftigkeit und der innersten Triebhaftigkeit, die damit zum Ausdruck kommen soll. Gouma-Peterson beschreibt sehr gut welche Verbindungen sie zu diesen früheren Malern eingeht: „[...] *Flack's art is about image making, about representing familiar objects or subjects in particular as real and unreal, literal and symbolic, all at once. [...] Nostalgia and sentiment, modernist bugaboos, are not an anathema to Flack, who incorporates these taboos into her own vocabulary and ideology of representation.*”¹⁰³

Rossetti leitet die Sicht auf ein schon bekanntes Gemälde über: *Das Schreckenshaupt* von Edward Burne-Jones (1833-1898). Der Maler und Gelehrte verehrt den Präraffaeliten Rossetti und nimmt bei ihm Unterricht. Der zweite wichtige Kontakt für Burne-Jones lebt, studiert und arbeitet mit ihm: William Morris. In den frühen Studienjahren bei Rossetti und seinen Reisen in die italienischen Kunsthauptstädte nähert sich der junge Künstler an sein Vorbild an: große, gelängte, androgyne Frauenfiguren mit langen, wallenden Haaren, die in antikisierten bis mittelalterlich-anmutenden Kleidern stecken. Das Kinn erhält eine besondere Betonung. Bestärkt von Rossetti stilisiert er, um seine Leidenschaft zu den moralischen Werten von mittelalterlichen Werken wiederzugeben.¹⁰⁴ Das Bild der Medusa und den beiden Liebenden fällt in eine der letzten Schaffensphasen von Burne-Jones, der in langer Krankheit bis zu seinem Tod aktiv bleibt. Das Bildnis unterstreicht sein ungebrochenes Interesse am Mittelalter und seine Beschäftigung mit italienischer Malerei u.a. Tintoretto. Er nimmt eine Vorreiterrolle zu den symbolistischen Malern ein, was sich auch in diesem Gemälde bemerkbar macht: die stille, sehr abgeschottete Atmosphäre innerhalb eines Obstgartens

¹⁰³ Gouma-Peterson 1992, S.104.

¹⁰⁴ De La Sizeranne 2008, S.184-186.

schwingt auf die dramatische Thematik des Sujets über und bleibt ruhig und isoliert. „*Die Liebenden schließen ihren Bund unter dem Zeichen des ‚erlösten‘ Medusenhauptes, das ihnen feierlich milde und mit geschlossenen Augen im Spiegel des Brunnens begegnet.*“¹⁰⁵

Beide, Rossetti und Burne-Jones, können als „Entdecker der Seele“ bezeichnet werden. Sie subsumieren unter der Frauendarstellung einen Traum, den Ausdruck des Verlangens. Kein Handeln, keine Aktivität wird dargestellt, sondern der Moment des stilisierten, passiven Lebens.

Zuvor wurde gezeigt, dass die Kunst Flacks mit dem Symbolismus und der *art nouveau* in Verbindung gebracht werden kann; die Relevanz von Spiritualität kann ebenso auf das 19. Jahrhundert zurück geführt werden, nämlich auf die Präraffaeliten. Diese Rückbesinnung auf das 19. Jahrhundert scheint zu belegen, dass Flack mit ihren Arbeiten vor die Avantgarde zurückgeht und sich an deren Vorgängern orientiert.

Dass sich in Europa, genauer in Österreich, auch nach 1945 eine Künstlergruppe mit sakral-phantastischen Themen auseinandersetzt ist bemerkenswert und fast einzigartig.

ii. Ernst Fuchs und der phantastische Realismus in Wien

Im österreichischen Kunstraum fällt dieses Phänomen vor allem bei dem Künstler Ernst Fuchs (geb. 1930) auf, der sich als Vergleichsbeispiel anbietet. Angelehnt an den Titel des Katalogartikels „Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein Tabubruch der Moderne?“ von Matthias Boeckl¹⁰⁶ besprechen wir die Anwesenheit von Mythologie, Spiritualität und Geschichte in modernen bzw. zeitgenössischen Werken Fuchs'. Wie setzt der Künstler dies um? Wie lehnt er sich an die Strömung des Symbolismus an? Und vor allem: welche Parallelen können zu Flack erkannt werden?

Die phantastische, illusionsreiche Realität der Wiener Phantasten, stieß in der allgemeinen Kunstkritik auf Zurückweisung. So schreibt Kristian Sottriffer 1960: „*Sie [die Kunst] wird vielmehr von den Alten genährt (von Bosch über Herkules Seghers, dem Klassizismus bis zum Dada), und die einzige persönliche Zutat ist die des mehr oder weniger originellen Arrangements.*“¹⁰⁷ Die Rebellion von Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden und Arik Brauer gegen den allgegenwärtigen Moderne-Begriff versteht der Mensch der Nachkriegszeit als gewollte Provokation. Dabei scheint die tiefgehende Symbolik der

¹⁰⁵ Kurt Löcher, *Der Perseus-Zyklus des Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973, S.30, zitiert nach: AK *Zauber der Medusa* 1987, S.464.

¹⁰⁶ AK *Phantastischer Realismus* 2008, S.9-19.

¹⁰⁷ Kristian Sottriffer in AK *Phantastischer Realismus* 2008, S.10.

Gemälde der Künstler als Neuchiffrierung kunsthistorischer Bezugspunkte und Stellungnahme zur Kunstdebatte der 1940er Jahre zu gelten. Sie knüpfen dabei an surrealistische Strömungen und den Magischen Realismus der 1920er bis 1940er Jahre an und nehmen manieristische Traditionen in ihre Sujets auf. Die Entscheidung sich mit Phantastischem zu beschäftigen passiert nicht über Nacht, sondern entwickelt sich prozesshaft. Einerseits blicken die Künstler des Phantastischen Realismus auf eine Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste bei Albert Paris Gütersloh im „Turmatelier“ zurück, der der jungen Künstlergeneration die Freiheit gibt nach Träumen, Phantasien und inneren Gelüsten zu schaffen. Auf der anderen Seite wollen sie sich auf einen erfolgversprechenden Weg begeben. Nachdem Hans Sedlmayr 1948 mit der Publikation „Verlust der Mitte“ die Krise der Moderne postuliert, wollen die gebeutelten Künstler einen Ausweg finden und neue Modelle anbieten. *„Phantastische Realisten glauben wir die Maler deswegen nennen zu dürfen, weil sie in phantastischer Szene sehr wirkliche, reale Dinge darstellen: Natur und Menschenwelt, Probleme der Zivilisation, der Seele, Krieg, Katastrophen, aber auch Liebe, Glück und Idyll...“*¹⁰⁸, klärt Muschik die Phrase Phantastischer Realismus in der Zeitung Neues Österreich 1959. Die Gruppierung um Fuchs definiert schon 1948 den Begriff des Phantastischen Realismus. Mit dem bunten, kräftigen Kolorit und den flächig-ornamentalen Figuren, die die Maler auf die Bühne ihres Werks stellen, werden Tabus der Zeit angesprochen, wie die fehlende Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs.

Dass sich die Künstler mit Alten Meistern beschäftigen – was Sottriffer ihnen vorwirft – entspricht dem Zeichenstudium der Akademie. Der Moderne dürfte dies allerdings ein Dorn im Auge gewesen sein: Provokation ist die Folge. Nach und nach greifen die Phantastischen Realisten das Studium der ihnen vorangegangenen Meister in ihr Oeuvre auf und spinnen Bildinhalte auf ihre Gegenwart weiter. Tabus sollen somit gebrochen werden. Beispielhaft führen wir Fuchs Bleistiftzeichnung *Der Anti-Laokoon* von 1965 (**Abb.22**) an, der mit Medusa das Schlangemotiv gemein hat. Fuchs zerlegt den menschlichen Körper in ineinander gestülpte Einzelteile. Der Hintergrund ist deutlich dunkler und hebt sich von der plastisch-geformten Figur ab, obwohl Fuchs sichtbare Verbindungen macht. Besonders auf die Anatomie des Körpers legt Fuchs hier Wert: die Muskeln stellt er mehr als ausgeprägt dar, die Rippen und den Bauch hebt er in der Mitte des Blattes hervor. Interessant vermischt sich das Reale mit dem Ornamentalen, denn so manche Körperoberflächen wie das linke Bein

¹⁰⁸ Johann Muschik, Neues Österreich, 7.11.1959 zitiert nach: AK Phantastischer Realismus 2008, S.202.

Laokoons treten wie eine tätowierte Körperstelle auf. Die Profilansicht verstärkt den graphischen Charakter, das angestrengt-verzerrte Gesicht blickt einer Schlange entgegen. Überhaupt dominieren Reptilien die Zeichnung. An den Gliedmaßen schlängelt sich ein dämonisches Vieh entlang, das von graphisch-ornamentalen Eidechsen, Papageien und anderem Getier besetzt ist. Nur im Hintergrund können wir die beiden Frauengestalten links und rechts von Laokoon ausmachen, die sich ebenso gegen die Schlangen winden. Dieses Beispiel soll auf den Rückbezug auf alte Traditionen aufmerksam machen, und somit als verbindendes Element zu Flacks Einbindung von Vergangenheit in die Gegenwart dienen.

Spiritualität und Mystisches ist bei Fuchs vor allem in den frühen Jahren von Wichtigkeit. Liebe, Sinnlichkeit und Erotik überzeichnet er mit symbolischen und sakralen Motiven, die gepaart mit exhibitionistischen Körpern – wie im Anti-Laokoon – abstoßend auf den Zeitgeschmack wirkten. Gelängte Akte, deren Anatomie klar zu erkennen ist, dominieren das Bildfeld, sowie das klare Darstellen der Geschlechtsorgane und phallischer Objekte, z.B. *Metaphysik der Liebe* 1949/50. (**Abb.23**) Die Frauenfiguren bei Fuchs haben gelängte, stark hüftbetonte Körper. Ihre Oberkörper laufen dreieckig nach oben hin aus, auf der Spitze des Dreiecks sitzt der Kopf der Frau, deren Haar meist schlangenartig, andersfarbig absteht. Diese figurative Verformung des menschlichen Körpers greift auf den Surrealismus zurück, der in Österreich nicht wirklich Fuß fassen konnte, sondern als stets verändernder Stil international auftrat.¹⁰⁹

Thematisch bezieht sich Fuchs sehr stark auf seine religiös-geprägte Kindheit und somit auf die Bibel. Die Kindheit als jüdischer Junge im Nationalsozialismus, von den Eltern aus Schutz getauft, führt zu Inspiration von mittelalterlichen Mystikern, wie die Schriften Meister Eckeharts. Ikonenhaft gestaltet er seine Werke, denen byzantinische Ikonen und altmeisterliche Technik Pate stehen.¹¹⁰ Anders wie wir bei Flack sehen werden, dreht sich bei Fuchs alles um den leidenden Menschensohn. Auf der anderen Seite identifiziert sich der Künstler mit Jesus Christus, selbst Märtyrer für das jüdische Volk, wie Flack in der Muttergottes ihre Identität wiederfindet. Sie formuliert ihre Aufgabe als Künstlerin als die einer Schamanin, einer Heilerin, deren Kunst zur „heilende Energie“ übergehen soll.¹¹¹ Die Werke Flacks stehen als Metaphern für die transzendente Funktion von Kunst.¹¹²

¹⁰⁹ AK Phantastischer Realismus 2008, S.84-85.

¹¹⁰ AK Phantastischer Realismus 2008, S.168-169.

¹¹¹ Gouma-Peterson 1992, S. 26.

¹¹² Gouma-Peterson 1992, S.40.

iii. Spanische Spiritualität in Flacks Gemälden

Flack setzt diese Gedanken in ihren spirituellen Gemälden von 1971-72 um. Eine Reise nach Spanien, wo sie an Marienprozessionen teilnimmt, eröffnet ihr einen neuen Blick auf die Mutterfigur Maria, auf die Madonna und auf die Darstellungs- und Präsentationsweise in der spanischen Tradition. Offensichtlich fasziniert von den Madonnenfiguren, die ikonenhaft angebetet werden. Mitbedenken müssen wir den Einfluss des Dada, der diese Momentaufnahmen in fotorealistische Ansichten umwandelt. Flack nimmt Bezug auf die aufkommende Theorie der „Großen Göttin“, einer Abwertung der männlich-konnotierten Mythologie, die feministisch gedeutet wird. So entstehen sensible, sehr intime Frauenbilder, die identitätsstiftend wirken. Wie Fuchs ist auch Flack Jüdin, die Kriegserfahrungen teilt – zwar nicht so unmittelbar wie der Österreicher, aber ihr Bruder Milton zog als amerikanischer Soldat in den Zweiten Weltkrieg – bekennt sich aber zur christlichen Religion oder fühlt sich zu christologischen Themen hingezogen. Das Thema der Madonnendarstellungen verleiht ihr besonders in den 1970er Jahren Kraft ihr eigenes Leben zu überstehen, während sie gleichermaßen auch Eindrücke aus Europa verarbeitet und ihr spirituelles Ich neu entwickelt. 1971 entstehen drei Gemälde, die die festlich gekleidete Prozessionsfigur Maria zeigen. Mit Perlen und wertvollen Textilien geschmückt, tragen Menschen die Madonna durch die Straßen spanischer Städte und behängen sie mit Gebeten und Wünschen. Die Illusion schlägt in diesen Gemälden doppelt zu, da es sich erstens um polychrome Skulpturen mit leidenden, tränenbehafteten Gesichtern handelt, und zweitens Kodachrome-Abzüge aus der Hand der Künstlerin gemacht werden, bevor überhaupt das Gemälde an sich entsteht.¹¹³

Die naturgetreue Darstellung der Umzugsfigur Flacks titulieren viele Kritiker als kitschig bis ironische Abbildung, doch Flack möchte ernst genommen werden. Im 1972 entstandenen Gemälde *Lady Madonna* (Abb.24) kombiniert die Künstlerin das Idealbild der leidenden Mutter mit ihrem Selbstportrait. Die Grenzen zwischen Identität und Identifikation verschwimmen – wen betrachten wir? Ist es die real-leidende Mutter Audrey Flack oder ist es die überhöhte Madonnenfigur, die um ihren Sohn und die Menschheit weint? Nicht nur die aktive Teilnahme Flacks an ihren Arbeiten – hier die selbst angefertigte Fotografie; später ein weit langwieriger Arbeitsprozess im plastischen Werk – sondern auch die passive Präsenz als Mutter, als Portrait, als Leidende ist dem Gemälde immanent. Sie zeigt dem Betrachter den Sieg über die Sterblichkeit und den Glauben an die Auferstehung, denn die Objekte ihrer

¹¹³ Gouma-Peterson 1992, S.100.

Gemälde – zu denen auch die Madonnenfiguren gezählt werden können – erscheinen strahlend ganz und voll.¹¹⁴

Die Prozessionsfiguren der Madonnen in Spanien haben eine lange Tradition, die kurz erklärt werden soll: Die sog. Mater Dolorosa oder Schmerzensmutter stellt das Gebet Stabat Mater (Christi Mutter stand in Schmerzen) bildlich dar. Die Darstellung bezieht sich auf die Sieben Schmerzen Mariens, die auf der Weissagung des alten Simeon basiert, der erst stirbt als er den Messias im Tempel erkannt hat.¹¹⁵ Die Sieben Schmerzen sind motivisch mit sieben Schwertern, manchmal auch einem Schwert, angedeutet, die sternförmig ihre Brust durchbohren. Am 15. September feiert die katholische Kirche das Fest der Mater Dolorosa, das eng mit dem davorliegenden Tag der Kreuzerhöhung in Verbindung steht.¹¹⁶ „*One of the things I wanted to do in my painting was to restore the Macarena to the level of high art, to bring it back into the realm of a respected masterpiece.*”¹¹⁷, schreibt Flack in ihrem Artikel über die Barockkünstlerin Louisa Roldan, deren Kunstwerke sie vor Ort in ihr Oeuvre aufnimmt. Dass der spanischen Tradition nach, die *Mater Dolorosa* oder *Macarena Esperanza* (Abb.25) durch die Straßen getragen und verehrt wird, imponiert Flack so sehr, dass sie vier verschiedene Gemälde dazu anfertigt. Sie legt Wert auf die Ornamentik und Applikationen, denn sie möchte nichts verändern, jedes bisschen Draperie, jede Perle, jedes Stückchen Gold gehört zur Statue dazu. Vor allem die Tränen hebt sie besonders hervor, die in der spanischen Barockkunst zum Mitleiden anregen und das Leiden zeigen. Für Flack haben die polychrom-gefassten Holzskulpturen eine persönliche Bedeutung, die sie dann in ihrem Selbstbildnis umsetzt: sie schafft ihr Inkarnat wie das der Barockskulptur, glatt und ohne Narben. „*[...]I quite consciously eliminated the scars and imperfections on my cheeks and replaced them with that buttery, smooth surface of La Roldana's Macarena, transforming the surface into the polychromed skin I always wanted.*”¹¹⁸ Louisa Roldans Werk dient also als eindeutiges Vorbild für Flack, was bezeugt, dass sie sich auch auf die Barockkunst rückbezieht, die in ihr Schaffen einwirkt. Vor allem die Madonnengemälde stehen Pate dafür, die Frage ist nun ob ein gewisser Barockstil auch in den Skulpturen zu fassen ist.

¹¹⁴ Lawrence 1992, S. 83.

¹¹⁵ Lk 2,35: „Dir selbst wird ein Schwert durch die Brust dringen.“

¹¹⁶ Lexikon der christlichen Kunst, Marien-Typus.

¹¹⁷ Flack 1978, S.27.

¹¹⁸ Flack 1978, S.28.

Zuvor erscheint es aber angebracht in einem Exkurs das Schaffen von Luisa Roldàn zu erläutern, deren Werk wichtiger Anknüpfungspunkt für die Argumentation ist.

iv. Exkurs Luisa Ignacia Roldàn (1656-1704)¹¹⁹

Warum die spanische Barockkünstlerin bis heute keinen Namen im europäischen Raum hat, sondern sich auf spanische Einrichtungen im Ausland beschränkt, hat wahrscheinlich mit ihrem Ruf als „kitschige“ Bildhauerin zu tun.

Erste Einblicke in die spanische Kunst sammelt Flack in ihrer Kindheit im Spanischen Museum in New York, wo sie intensiv Zeit verbringt. Während ihrer Reise nach Spanien in den 1970er Jahren besucht Flack die Basilika Virgen de la Macarena Esperanza im Stadtviertel Triana in Sevilla, in der sie auf die Skulptur der Schmerzensmutter stößt, die sie sofort vereinnahmt: *„The Macarena standing gloriously magnificent and serene, inspired in me the same feeling I experienced standing in front of a Botticelli tondo at the Morgan Library in New York.*¹²⁰

Die Künstlerin, die auch La Roldana genannt wird und in Spanien einen hohen Bekanntheitsgrad genießt, lebt im 17. Jahrhundert als Tochter eines Bildhauers. Der Vater Pedro Roldan bildet seine Kinder, so auch Luisa in seiner Werkstatt aus. Luisa ist eine der wenigen weiblichen Bildhauerinnen, die in Sevilla und Madrid ein offizielles Amt innehatte. Verheiratet mit dem Bildhauer Louis de los Arcos, dessen Name gänzlich vergessen ist und nur durch den Ehevertrag nachvollzogen werden kann, geht das Ehepaar nach Madrid, mit dem Wunsch für den König zu arbeiten. Den ersten Erfolg verzeichnet Roldan verspricht das Jahr 1692, als man ihr den Titel zur Bildhauerin der Kammer verleiht.

Flack fühlt sich mit der finanziellen Not vertraut, die auch Roldan durchmacht: sie schafft Figuren und Statuen für den Hof, erhält aber keine Zahlungen. Ihre Korrespondenzen reichen von Königin Mariana von Neuburg über die Schutzmacht von Kastilien bis zum König selbst. Nach dem Tod Karl II, erlangt sie die Position der offiziellen, höfischen Bildhauerin, verstirbt jedoch kurz danach im Alter von 48 Jahren im Jahr 1704 (1706¹²¹), bevor sie unter dem neuen König Philipp V Erfolge verzeichnet. Allerdings produziert sie bis an ihr Lebensende, um sich, ihren Mann und ihre Kinder ernähren zu können. Wie sie es von ihrem Vater lernte, führt auch La Roldana eine Familienwerkstatt. Ihr Ehemann bildet den

¹¹⁹ Flack 1978, S.23-33.

¹²⁰ Flack 1978, S.24.

¹²¹ Laut: Narayan Khandekar und Michael Schillings Untersuchungen: „A Technical Examination of a Seventeenth-Century Polychrome Sculpture of St. Gines de la Jara by Luisa Roldan” in: Studies in Conservation, Vol. 46, Nr. 1, 2001.

gemeinsamen Sohn auf seinen Spezialgebieten aus: *encarnador* (Inkarnat) und *dorador* (Vergolden von Statuen und Altären). Interessant im Schaffen der beiden ist, dass sie sich vorwiegend auf Francisco Pachecos Schrift „Arte de la Pintura“ rückbeziehen und von seinen Anweisungen minimal abweichen.¹²² Bekannt machen die Künstlerin die aus Terra Cotta geformten Szenen der Epiphanie, die allerdings, laut Beatrice Proskes Ausführung zur permanenten kirchlichen Ausstattung gehören.¹²³

Die historischen Parallelen zwischen der Barockkünstlerin und Flack dürften besonders durch einen Vergleich exemplarisch hervorgehoben werden: Jungfrau und Kind (**Abb.26**), das Roldàn in Terra Cotta geschaffen hat und heute in der Sammlung Don Fernando de Muguiro in Madrid aufzufinden ist. Wir sehen Maria lactans, die ihren Blick süßlich ihrem auf dem Arm ruhenden Kind zuwirft. Von Ruhe kann allerdings keine Rede sein, denn das Kind, in faltigen, sehr dynamisch modellierten Stoff gewickelt, reckt den Kopf nach außen, weg von der Mutter, hält mit seiner Rechten die Brust Mariens mit der Linken ihre rechte Hand. Dem Barock entsprechend, bilden sich einige Fettfalten an am Körper des nackten Kindes. Marias jugendliches Gesicht wirkt besorgt, nachdenklich. Ihr Haar quillt unter dem Schleier hervor, der fast nach hinten zu fallen droht. Die Mutter-Kind-Gruppe strahlt einerseits Dynamik und barocke Bewegung aus, während auf der anderen Seite auch Ruhe und Andachtsmomente von ihr ausgehen. Verglichen mit Flacks *Macarena Esperanza* von 1971 erkennen wir die gleiche Spannung zwischen Ruhe und Bewegung. In diesem Fall dynamisiert der opulente Schmuck den starren Körper der Statue. Die aufgeklebten Tränen überhöhen den Moment der Trauer, aber gleichzeitig wirkt das Gesicht der Macarena stark und aufmunternd. Die Detailtreue verweist auf Flacks Präzision Barockes nachzuahmen, aber dennoch neu zu interpretieren. Jedes Ornament ist detailgetreu nachgezeichnet, der Stoff dekorativ geschmückt. In diesem Gemälde können wir die Verbindung zu barocken Darstellungen erkennen; nicht nur, dass eine barocke Skulptur den Mittelpunkt darstellt, sondern auch die Wahrnehmung der glänzend leuchtenden Farben lässt darauf hinweisen.¹²⁴ Dass Flack sich aber nicht nur dem Barock und seinen Facetten bedient, sondern auch auf Renaissance-Traditionen zurückgreift, zeigen weitere Gemälde, die im Kapitel IV. besprochen werden.

¹²² Khandekar/Schilling 2001, S.23-24.

¹²³ Proske 1964, S.200.

¹²⁴ Sutherland Harris 1981, S.10.

Während Flack sich in den Siebzigern ausschließlich mit ihren Eindrücken der spanischen Madonna auseinandersetzt verändert sie in den Achtzigern ihr Oeuvre, und stellt auch andere Persönlichkeiten – wie schon erwähnt ihre Tochter Hannah – als Gottheiten dar. Wichtig fließen andere Religionen in ihre Darstellungen ein, wie zum Beispiel der Buddhismus oder der indische Hinduismus, der sich vorwiegend im Bild *Baba* (1979-83)(Abb.27) formuliert. Baba stellt sich als Langzeitprojekt heraus; Flack fotografiert den indischen Philanthropen viele Male, lässt ihn professionell von ihrer Assistentin ablichten, bis sie zufrieden ist und mit den Arbeiten rund um die Konzeption des Gemäldes beginnen kann. Das Zusammentreffen basiert auf einfachster Kommunikation mit Hilfe von Zeichensprache, was die Transformation Babas in eine bildliche Darstellung besonders interessant macht. Flack schafft zwei sehr unterschiedlich konzipierte Arbeiten über den Inder. Das erste, fotografierte Stillleben trägt den Titel *A Course in Miracles* (Abb.28) und spaltet sich thematisch mit dem Fokus auf die Persönlichkeit Baba von ihren davor gefertigten Stillleben der 1970er Jahre ab.¹²⁵ Zwar übernimmt Flack einige Motive aus der Fotografie für die malerische Umsetzung, kommt aber nicht zur Vollendung, sondern reduziert das Gemälde auf wenige symbolisch aussagekräftige Objekte. *A Course in Miracles* dient eindeutig als Zwischenglied von Realität und Gemälde und zeigt den Spielraum auf, den die Künstlerin sich lässt. Im Querformat konzipiert sie das Bild Babas neben Rosen, einer Christusstatuette, einem Bild von Albert Einstein, einer Kerze, einem Schmetterling und Früchten, gemeinsam mit einer Farbpalette und Pinseln. Ein goldener Krug und ein silberner Kerzenständer reflektieren Licht, genau wie die orientalisch wirkende Dose. Der regenbogenfarbige Hintergrund schließt das Bild ab. Die lange Arbeitszeit lässt darauf schließen, dass das ursprüngliche Konzept des Stilllebens für Flack prozessual zu verändern war. Was verändert sich? Flack reduziert.

Bei *Baba* handelt es sich um ein monumentales Gemälde mit den Maßen 2,13m mal 3,96m. Stilistisch arbeitet Flack nicht mehr so genau wie in den Jahren zuvor, denn ihre Pinselführung ist expressiver und sichtbarer geworden als davor. Im Mittelpunkt des Bildes fallen dem Betrachter drei vertikal angeordnete Rosen ins Auge, die über einer gemalten Fotografie Babas drapiert sind. Beide Motive übernimmt die Künstlerin aus der Fotografie. Sonst kommen keine der Objekte vor, die im Stillleben zu sehen sind.

¹²⁵ Damit im Zusammenhang stehen die Stillleben von 1982-83 *Invocation* und *A Pear to Heade and Heal*. Die Stillleben der Siebziger werden im Kapitel IV. besprochen.

Grenzen und Linien dominieren das Gemälde, allein die weiße Umrahmung um Babas Portrait fällt auf. Flack setzt Baba in eine maritime Szenerie, die von wolkegem Himmel betont ist. Eine große Welle bricht im unteren Vordergrund, in der die starke Pinselführung zu erkennen ist – weiße Farbspritzer sind keine Seltenheit. Dahinter bis hin zum Horizont verliert sich die Meereslandschaft im Dunst und geht dann auf in die wolkege Himmelszone, in der sich die Rosen und Babas Portrait befinden. Wolken integrieren das Portrait, in dem sie die Grenzen des Rahmens durchdringen und somit den Raum aufbrechen. Baba und die Meereslandschaft verschmelzen ineinander. Der finale oberste Abschnitt hinterlässt Irritation: was hat die bunte, sehr dick schraffierte Rahmenlinie dort zu suchen? Alle Regenbogenfarben schimmern im sehr präsenten Balken durch, der sich absetzt, wie ein übergestülpter Rahmen. Dieser Illusion verhilft die erste Rose Abhilfe: sie überlappt den bunten Balken in ihrer Blütenpracht. Das geschulte Auge merkt, dass Flack den stark bunten Hintergrund der Fotografie in einen Rahmen zusammengefasst hat. Im gemalten Bild von Baba fusioniert Flack Realität und Spiritualität. Eine reale Persönlichkeit wird überhöht in eine byzantinische Ikone transformiert und erlangt zusätzliche spirituelle Bedeutung.¹²⁶

Um den Kreis zurück zu den figurativen Skulpturen zu schaffen, besprechen wir das schon erwähnte Bildnis der Göttin *Isis* (**Abb.18**). Die Thematik verweist auf die kommenden Arbeiten, die Flack vor allem ab Mitte der 1980er Jahre beschäftigen. Sie bespricht immer wieder die spirituelle Aufgabe, die ihr als Künstlerin zu kommt und die sie den Betrachtern vermitteln möchte: *„I want the viewer’s mind to get absorbed in the reverie of the painting and, through the act of looking, calm and heal itself. I would like people to be able to sit in the gallery. I would like to have candles. I would like that whole process of the viewer’s relationship to the painting to take place.”*¹²⁷ Mit *Isis* wollte Flack Spiritualität durch das Bild einer weiblichen Gottheit vermitteln, was aber eher mäßig gelang, wie Gouma-Peterson meint. Allerdings muss zwischen den Zugängen zu beiden Gemälden differenziert werden. Die Künstlerin versucht eine mythologische Frauenfigur in die Gegenwart umlegen, deren Gesicht uns nicht bekannt ist, was die schematisch-graphische Umsetzung belegt.

Zu dieser Zeit beginnt Flack mit Ton zu formen. Ihr Anliegen ist es nun, Frauen und Göttinnen in dreidimensionaler Form darzustellen und für die Nachwelt anschaulich zu gestalten. Casteras formuliert zusätzliche Anliegen, die Flack von ihrer Kunst fordert. Erstens

¹²⁶ Gouma-Peterson 1992, S.85-100.

¹²⁷ Gouma-Peterson 1992, S.100.

möchte sie Frauendarstellungen ent-sexualisieren, also dem männlichen Begehren entziehen, zweitens versucht sie althergekommene Stereotypen zu hinterfragen und drittens dies in einer sehr selbstkontrollierten Stärke und Kraft auszuführen.¹²⁸ Sie kombiniert dabei „männliche“ Attribute, die Macht und Unabhängigkeit symbolisieren mit der „weiblichen“ Form. Die Konfrontation mit dem Tabu kehrt den traditionell hergekommenen männlichen, voyeuristischen Blick um und scheint eine neue Perspektive zu eröffnen. Die heilenden Kräfte, die Flack ihren ersten Skulpturen zuspricht, drücken sich durch sakrale Symbolik und sozio-religiöse Interpretationen aus.

Warum strebt Flack aber plötzlich das dreidimensionale Bild an? Wieso bleibt sie nicht bei der Malerei, die ihr schon große Erfolge verschafft hat? Die Notwendigkeit für die Menschheit skulptural zu arbeiten, verschafft Flack die Motivation die großen, vielsagenden Frauenkörper zu schaffen. Blicken wir zurück auf die Madonnenstatuen aus Spanien, die sie so sehr faszinieren, die sie in ihren Gemälden verehrt. Der Ausdruck in den Gesichtern dieser Madonnen sowie ihre ornamentale Gestaltung verhelfen Flack die Entscheidung hin zum plastischen Werk zu gehen. Ungebrochen formt Flack weibliche Figuren, die als Pantheon des weiblichen Abbildes bezeichnet werden.¹²⁹ Gouma-Peterson meint weiters: „*Flack was constantly manipulating stereotypes and pushing them to their limits, reinventing the subjects and objects in a daring way that riveted the viewers with their multivalent layers of personal and public iconography.*“¹³⁰

Mit ihrer ersten Frauengestalt *Black Medicine* (**Abb.29**) von 1981-82 basiert auf dem Modell einer 75-jährigen Frau – eigentlich hätte Flack jemanden anderen posieren lassen wollen. Zufällig, wie sich vieles im Leben der Künstlerin ergäbe.¹³¹ Die Pose des Modells unterstreicht das Alter, die Frau scheint unter der Bürde einzusacken, streckt aber dennoch die Arme nach oben und wirkt wie eine Tänzerin. Auf dem Gürtel den die afrikanisch-anmutende Frau um die Hüfte trägt, findet sich die Symbolik, die in den meisten skulpturalen Werken Flacks vorkommt und weiter auftreten wird: Muscheln, Sterne, Kugeln, Eulen, Pegasus, Adler usw. Das Blitzbündel in ihrer rechten Hand symbolisiert Macht, bzw. soll die mächtige Position dieser Frau im Leben zeigen. Wir erinnern uns an die Annahme Flacks, dass Kunstwerke über heilende Kräfte verfügten: mit *Black Medicine* – auch durch den Titel

¹²⁸ Casteras 1991, S.1.

¹²⁹ Bis auf einige Aquarelle, die sie bis heute macht, ist sie allein der Plastik treu geblieben in: Gouma-Peterson 1991, S.103.

¹³⁰ Gouma-Peterson 1992, S.103.

¹³¹ Audrey Flack: „[it] just happened – I started posing the female model“ zitiert nach: Gouma-Peterson 1991, S.104.

auferlegt – wird die Macht und das Wissen um die Heilung, in einem versuchten Schritt Stereotypen zu dekonstruieren, deutlich. Flack gibt der Figur Eigendynamik und fordert das Idealbild des jugendlichen Körpers heraus, in dem sie ihr skulpturales Oeuvre mit einer schwarzen, alten Frau unterlegt.

Viele Motive aus den früheren Werken finden in *Medusa* ihre weitere Ausführung. Die geladenen, dicken Haare erinnern an Medusas Schlangenhaar; oder aber das Blitzbündel, das sowohl destruktiv als auch fruchtbar konnotiert wird, verweist auf die antike Mythologie, als Zeus mit Hilfe der Blitze die Erde befruchtet.¹³² Dass die frühen Werke in ihrer stilistischen Ausführung sicher von den der 1990er Jahre unterschieden werden müssen, ist klar; was aber dieser Vergleich ebenso bezeugt, ist der prinzipielle Fokus auf eine bestimmte Motivik, die Symbole der Weiblichkeit und der Männlichkeit verbindet und sogar vertauscht. Flack fordert von ihrem Werk diese Umkehr, diese Transformation von Stereotypen, die sie zu hinterfragen und dekonstruieren versucht.

¹³² Gouma-Peterson 1992, S.106.

Zusammenfassung Kapitel Medusa

Die Neudefinierung von Themen in Audrey Flacks ist mit Hilfe der Darstellungstradition rund um Medusa gelungen und wir stellen fest, dass eine Rückkehr zur mythologischen Darstellung der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert Basis sein könnte. Beachtenswert ist, dass Flack mit ihrer Kunst auf zwei Strömungen der Jahrhundertwendenzeit verweist, die sich gegensätzlich präsentieren wollen: art nouveau und Symbolismus.

In Zusammenhang mit Flacks Arbeiten bringen wir Alphonse Mucha und Fernand Khnopff, die als beispielhafte Vertreter der jeweiligen Kunstform auftreten. Mit den englischen Präraffaeliten zeigen wir die spirituelle Komponente an, die Einfluss auf Flacks Arbeiten gemacht haben könnte. Hinzuzufügen ist, dass Flack mit der europäischen Kunst durch ihr Studium einerseits und ihren Reisen nach Europa andererseits, vertraut ist. Sichtbar wird, dass Flack dem 19. Jahrhundert zugetan ist, dass sie nicht zwischen vermeintlich-verschiedenen Stilströmungen unterscheidet, sondern partiell Elemente daraus in ihr Oeuvre aufnimmt. Flack mystifiziert ihre Figuren wie die genannten Künstler, mit einem feministisch-geprägten Hintergrund. So erteilt sie der Frauendarstellung einen anderen Platz auf einer neuen Ebene zu; sie spricht ihnen Aktivität statt Passivität zu. Mit dem Zeitsprung ins 20. Jahrhundert nach Österreich eröffnet sich eine weitere Dimension. In den Dialog mit Ernst Fuchs' Arbeiten gesetzt, erlebt das Spirituelle im Oeuvre eine neue Bedeutung. Weiters kann das große Interesse an weiblicher Skulptur mit Hilfe von Gemälden der Künstlerin aus den Siebzigern und Achtzigern nachgewiesen werden.

Ihnen gemein ist, „*die Gegenwart der Vergangenheit*“¹³³ zu zeigen, um in Boeckls Worten zu sprechen.

¹³³ AK Phantastischer Realismus 2008, S.9-19.

IV. ISLANDIA UND GALATEA: KITSCH UND SCHÖNHEIT

„Art-world kitsch, with all its sparkle, glitter, and bangles, will not be taken seriously by „the people“ out there, mainly because it is not sentimental, or because whatever sentiment it contains is covered up by a „camp“, humorous, or „art world“ attitude. On the other hand, popular kitsch is not taken seriously by the art world, because it takes itself seriously and is sentimental and romantic, two attributes that are looked down upon the current art world.

This raises again the question – just who is art for? ”¹³⁴

Ein anderer Weg sich Audrey Flacks Oeuvre anzunähern, ist die Einordnung in eine bestimmte Strömung der zeitgenössischen Kunstgeschichte. Die Frage nach der epochalen Einordnung von Flacks Kunst steht im Vordergrund, sowie die Klärung von Begriffen wie Kitsch und Schönheit im heutigen Gebrauch. Exemplarisch verwenden wir zwei skulpturale Werke, die die Idealisierung des weiblichen Körpers hinterfragen.

Was bedeutet Kitsch?

Die Frage, die sich an den Anfang dieses Kapitels stellt, impliziert eine weitere Frage: woher kommt bzw. was heißt Kitsch? Etymologisch ist der Begriff bis heute nicht geklärt. Otto F. Best versucht in seinem Aufsatz „Auf listige Art Kleinhandel betreiben“ Zur Etymologie von ‚Kitsch‘“ die Geschichte des Begriffs anhand der Erfindung des Buchdrucks und den damit zusammenhängenden Entwicklungen bis ins 20. Jahrhundert aufzuspannen und zu erklären.¹³⁵

Der Autor folgert aus seinen Ausführungen, dass Kitsch synonym zur Kolportage sei, und letztendlich in Literatur und Kunst durch massenhafte Verbreitung auf eine bestimmte Art eingeengt bzw. ausgerichtet worden ist.¹³⁶ Unter anderem führen sowohl Best als auch Ute Dettmar¹³⁷ Ferdinand Avenarius an, der 1922 begriffsklärend meint: „*Kitsch war eben, was man leicht verkaufen konnte.*“¹³⁸ Norbert Elias spricht von der „Tragik der Spezialisten“, die dem ungebildeten Konsumenten mit schlechtem Geschmack zu verachtendes Gut verkaufen. Eduard Koelwel versucht in den 1930er Jahren Kitsch in verschiedensten Arten herzuleiten.

¹³⁴ Flack 1986, S.109.

¹³⁵ Best 1978.

¹³⁶ Best 1978, S.46.

¹³⁷ Der von Ute Dettmar und Thomas Küpper herausgegebene Band „Kitsch“, im Reclam Verlag 2007 erschienen, bündelt eine gute Übersicht an Texten zum Thema Kitsch.

¹³⁸ Avenarius 1922, zit. In: Dettmar/Küpper 2007, S.99.

Einerseits bedient er sich dem Verbum „verkitschen“, das in der Alltagssprache mit „billig verkaufen“ übersetzt werden kann. Andererseits setzt Koelwel die, in München missverstandenen, englischen Vokabel „sketch“ mit Kitsch gleich.¹³⁹ Gut verkaufen muss, um zu überleben. Auch die Bedeutung verändert sich mit verschiedenen Strömungen in den Jahrhunderten. Im späten 19. Jahrhundert belegt die großstädtische Künstlerszene, zum Beispiel in Berlin, das Wort. Man setzt sich erstens als Künstler von seinen Vorgängern ab („Kitschiers“)¹⁴⁰. Zweitens dürfte mit dem Begriff weit verbreitete, alltägliche Kunstproduktion abgewertet werden, wie zum Beispiel das Kunstgewerbe. Wir verbinden in der modernen Welt den Terminus Kitsch mit schlechtem Geschmack und Sentimentalem; Kitschiges ergreift in der Kunstproduktion aber Überhand: „*In jedem Menschen steckt [...] Kitsch, weil Kitsch der kürzeste Weg zur Versöhnung mit den Lebensumständen zu sein scheint.*“¹⁴¹ Der Kunsthistoriker und Philosoph Burghart Schmidt bringt die menschliche Affinität für Kitsch auf den Punkt und setzt der harten Realität die traumhafte Fantasie entgegen. Gabriele Thuller meint hierzu, dass Kitsch sich im Alltags- und Kunstleben eingefunden hat, als „*notwendige Ingredienzen eines schönen Lebens*“ zu sehen und respektieren ist und dass die Kunst in Begleitung von Kitsch zu erforschen sei.¹⁴² Es geht ihr darum, Kitsch in den verschiedensten Ausprägungen ernst zu nehmen, denn für Thuller ist klar: „*Kitsch kann von sich aus nichts Neues hervorbringen, Kitsch reproduziert, Kitsch ahmt nach, Kitsch braucht Altbewährtes und Rührendes, um Effekte zu schaffen.*“¹⁴³ Somit versuchen wir den Mittelweg zu finden, zwischen Respekt und Ablehnung dieser alltags-ästhetischen Erscheinung, die über viele Jahrzehnte hinweg für ihre Existenz angeprangert, aber nicht betrachtet wurde.

Warum verbinden wir zwei Skulpturen von Flack, *Galatea* (Abb.30) und *Islandia* (Abb.31) mit dem Begriff Kitsch? Einerseits handelt es sich bei der Figur der *Galatea* um eine Mittelfigur eines Brunnens, der in South Pasadena in Florida seine Aufstellung gefunden hat. Öffentlich zugänglich und gleichzeitig dekorativ für die Stadt im Süden verbinden sich Kunst und Stadtplanung mit einem zierenden Element. *Islandia*, die Statue einer neukreierten Göttin, hat Aufstellung an mehreren Plätzen in den USA gefunden. Ihre Bronzeabgüsse stehen vor dem New York City Technical College in Brooklyn und in Southampton, New York vor dem Parrish Art Museum, während eine, in Gips gegossene und polychrome

¹³⁹ Gleichzeitig widerlegt er seine These, in dem er das Desinteresse englischer und amerikanischer Sammler an Skizzen und deren Abnahme am Markt bespricht. Zit. In: Dettmar/Küpper 2007, S.99-100.

¹⁴⁰ Dettmar/Küpper 2007, S.94.

¹⁴¹ Thuller 2007, S.8.

¹⁴² Thuller 2007, S.9.

¹⁴³ Thuller 2007, S.9.

Version das Harn Museum in Gainesville, Florida angekauft hat. (Abb.32; Abb.33) Die letzte Fassung scheint in diesem Fall besonders gut mit dem Thema Dekor und Kitsch kombinierbar zu sein.

Das Gemälde der *Macarena* wurde von Kunstkritikern als Kitsch befunden; Flack selbst sieht die Transformation von Kunst in Kitsch und möchte aber ernst genommen werden. Besonderen Wert legt sie auf die historische Aussage der Skulptur von Roldàn: „*There is the mass of humanity in this statue – the feelings of millions of people. All that kitsch, all that love poured into it. That is not just crap kitsch and I don’t want people to laugh at it. It might be cheap lace, but it is love lace.*”¹⁴⁴ Dieses Zitat wiederholt die These, dass Flack gerne auf frühere Traditionen zurückgreift, diese aber nicht nachahmt, sondern mit zeitgenössischem Auge adaptiert und verändert. *Macarena* taucht im 20. Jahrhundert nicht als Skulptur auf, sondern erscheint im zweidimensionalen Rahmen, im Gemälde, im Bild. Hans-Dieter Gelfert spricht von „*schleichender Verkitschung*“ im Bezug auf religiöse Malerei des 17. Jahrhundert und macht auf die schmachtenden Madonnen aufmerksam.¹⁴⁵ Dies trifft auch auf Flacks *Macarena* zu, die zusätzlich mit Glitter verziert zum Leuchten gebracht wird. Wir ordnen das Werk dennoch nicht der Kitsch-Art zu, da tieferer, nicht rein dekorativer Sinn im Gemälde liegt. Es bezeugt jedoch auch, dass sich die Künstlerin auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Kitsch befindet.

Mit *Islandia* und *Galatea* greift Flack barocke Elemente in der dritten Dimension wieder auf. Im Zentrum steht eine athletische, trainierte junge Frau, die ihren rechten Arm nach oben gehoben hat, ihren Linken nach vorne wendet und die Rose, die sie in der Wölbung hält, dem Betrachter anbietet. Tief unter dem Nabel an den Hüften, befindet sich ein geknüpfter Rock, eine golden-gefärbte Stoffbahn, die stark in unerklärliche Falten gelegt ist. *Islandia* macht einen Schritt nach vorne – sie wirkt dadurch wach und aktiv. Das viele Gold des Gewandes, im Gesicht und an den am Rücken sitzenden Flügeln im Kontrast zum bleich-weißen Körper lassen Parallelen zu barocken Skulpturen herstellen. Das Gesicht hingegen, klassizistisch und starr nach vorne gerichtet, erscheint antikisiert. Das Motiv der nach vorne Schreitenden entnimmt Flack aus ägyptischen Figuren oder griechischen *kouroi*, wendet sich aber mit der ausladenden Gestik ans heutige Publikum. Casteras meint, dass *Islandia* zeitliche und räumliche Grenzen der Vergangenheit aufsprengt, um neue – zeitgenössische – zu betreten. Flack fokussiert aber nicht auf ein inspiratives Motiv aus der Vergangenheit, sondern holt auch Nike von Samos mit dem wallenden Faltenwurf ihres Gewandes und dem

¹⁴⁴ Nemser 1995, S.271.

¹⁴⁵ Thuller 2007, S.83-84.

ähnlichen Flügelmotiv in die Gegenwart.¹⁴⁶ Der spanische Barock mit Luisa Roldàn als Flacks bevorzugter Künstlerin spielt auch in diesem Werk eine Rolle. Erstens erinnert die spezielle Polychromie daran und zweitens die Verwendung von dynamisierten Flügeln, die den Engelchen in *Der Tod der Hl. Maria Magdalena* (Abb.34), 1686-87 gleichen. Vorweg haben wir den Begriff „klassizistisch“ angewandt, dem sich Casteras in ihrem Artikel mit Alfred Gilberts Skulptur *Victory* (Abb.35) von 1887 nähert. Dass sich Flack der britischen Kunst annähert, ist mit ihrer Bewunderung für die Kunst der Präraffaeliten kein Geheimnis. Burne-Jones' *The Beguiling of Merlin* von 1874 zeigt eine ähnlich dynamisierte junge Frau, deren Gewand geschickt drapiert, eng um ihren Körper liegt. Diese klassizistische Version einer figurbetont gewandeten Frau spielt bei *Islandia* ebenso eine Rolle, wie die Androgynität der Körper, die sich auch bei Burne-Jones finden lassen. Flack schöpft für *Islandia* aus den verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte, die ihr die visuelle Basis für Neuschöpfungen wie diese geben. Zusammenfassend überlagert die Künstlerin antike Vorbilder mit barocken Darstellungen und klassizistischen Einflüssen, um ihre eigene Interpretation zu erlangen.¹⁴⁷ Casteras weist darauf hin, dass Flack „[...]inspiriert wird von vielen Malern und Bildhauern, variiert aber diese in Stimmung und Bedeutung“¹⁴⁸

Die vielen Assoziationen erleichtern eine angemessene Interpretation nicht unbedingt. Auch der Zusatztitel bzw. der Ersatztitel, den Flack selbst, an Gilbert angelehnt, wählt, sind nur teilweise Indikatoren zur Aussage der Skulptur. *Islandia: Goddess of the Healing Waters* oder *The New Winged Victory* hat Flack inspirativ und intuitiv kreiert, wobei Casteras auf die Verbindung mit den nordischen Legenden einer matriarchalen Insel hinweist.¹⁴⁹ Flack macht *Islandia* zum Symbol der East Hamptons, ihrem Zweitwohnsitz auf Long Island. Von Wasser umgeben, immer in Licht „getunkt“, spielt *Islandia* auf die starke persönliche Verbindung mit dem Ort an.¹⁵⁰ Während andere figurative Statuen mit Attributen und Symbolen ausgestattet sind, wirken *Islandias* geradezu reduziert. Auf dem Kopf trägt sie wie eine Krone eine Rose, die in einem glänzenden Blau gehalten ist, ein geflochtenes Haarband hält ihr wallendlockiges Haar zurück. Am rechten Ohr trägt sie einen durchsichtigen Ohrring in Form eines Würfels. Auf der um den Hals gelegten Kette sind drei Sandsteine gefädelt. Das Rosenmotiv wiederholt sich mit einer Rose, die in der linken, offerierenden Hand liegt. *Islandia*, die mit 1,50m etwas kleiner als lebensgroß geschaffen worden ist, vermittelt Großherzigkeit und

¹⁴⁶ Casteras 1992, S.109; nicht zu vergessen ist Venus von Milo, deren Draperie ebenso vorbildhaft für die Skulptur Pate gestanden hat.

¹⁴⁷ Casteras 1992, S.109-110.

¹⁴⁸ Casteras 1992, S.111.

¹⁴⁹ Casteras 1992, S.109 zitiert nach: Walker 1995, S.341-342.

¹⁵⁰ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

Wohltätigkeit, obwohl sie gleichzeitig mit der Geste des Sieges dargestellt ist – auf diese Spannung macht Casteras ebenso aufmerksam, wie auf eine christliche sowie griechische Deutungsmöglichkeit.¹⁵¹ Interpretativ schließt sich der Kreis mit der direkten Anlehnung an Nike von Samos, der Göttin des Sieges.

Bevor wir uns einer umfassenden Definition von Schönheit und gutem Geschmack zuwenden, nähern wir uns mit Nike von Samos kurz einem anderen Thema zu: der Tradition der figurativen Darstellung. Denn die Verkörperung des Menschen in figurativer Form liegt weit in der Vergangenheit zurück. Schon griechische Bildhauer, meint Donald Reynolds, schufen die ersten Schönheitsstandards auf der physischen Ebene basierend, die losgelöst von Architektur erscheinen. Gestik, Gefühle und innerste Gedanken werden in den Statuen vermittelt, die wir – bis heute - zu universellen menschlichen Expressionen zählen. Das Wunder des Körpers mit seinen zahlreichen natürlichen Funktionen¹⁵² verstärkt die Untrennbarkeit zwischen Leib und Seele oder zwischen Körper und Geist. Die Schönheit des Menschen, des von Gott Geschaffenen, steht mit dem Körper als Metapher für die Menschheit seit Jahrhunderten im Zentrum.¹⁵³ Erste figurative Darstellungen finden wir in Prähistorischer Zeit, z.B. in Form von Fruchtbarkeitsstatuetten. Die Spannung zwischen Naturalismus und der idealistischen Darstellung von Körpern scheint sich schon hier abzuzeichnen. Mythologisch setzt Reynolds die Erschaffung der ersten menschlichen Figur in die biblische Geschichte – der erste Mensch aus Erde geschaffen - und verweist auf die zentrale Position der menschlichen Gestalt seitdem. „*It is when the sculptor breathes life into his or her figure that it becomes art.*“¹⁵⁴, sagt er später und verweist auf das Geschick des Künstlers, das essentiell für die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk ist. Reynolds betont, dass die Meister der amerikanischen Skulptur seit der Amerikanischen Renaissance zwischen naturalistischer und idealistischer Darstellung pendeln und dieses Pendel immer wieder anders ausschlägt. Die Figur spielt eine große Rolle, sei es in Form von Monumenten, Portraitbüsten oder allegorischen Darstellungen. In Amerika verbinden sich wichtige Einflüsse aus Europa zu einem neuen amerikanischen Stil.¹⁵⁵

Dass Schönheit in diesem Fall mit der menschlichen Figur zusammenhängt und ein künstlerisches Abbild der zeitgenössischen Gesellschaft schafft, schlägt sich auf die

¹⁵¹ Casteras 1992, S.111.

¹⁵² Reynolds nennt das natürlich geregelte Zusammenspiel von Proportion, Fleisch und der Organisation wie zum Beispiel Skelett und Muskulatur, die den Menschen Bewegungsmöglichkeiten liefern.

¹⁵³ Reynolds 1993, S.9-10.

¹⁵⁴ Reynolds 1993, S.10.

¹⁵⁵ Reynolds 1993, S.12-13.

Forderungen Flacks durch. Sie glaubt, dass ihre Skulpturen gebraucht werden, dass die Gesellschaft ihre weiblichen Gottheitsdarstellungen braucht, gerade weil sie schön und ideal sind.¹⁵⁶ Nachdem sie Kritiker als kitschige Künstlerin deklarieren, fragt Flack in ihrem Artikel „Vanitas – Communication and Modernism“ nach, was denn Kriterien für Kitsch oder guten Geschmack seien.¹⁵⁷ Immanuel Kant sieht in seiner Ästhetik-Abhandlung drei unterschiedliche Formen des Wohlgefallens, aus denen allein das Schöne frei – also interesselos – sei.¹⁵⁸ Eine klare Linie zwischen den Termini zu ziehen, scheint schwierig zu sein. Thuller versucht sich in einer Unterscheidung zwischen Kunst (das Schöne) und Kitsch (das Angenehme): „Das Angenehme [...] ist wie eine Droge, die schnell betäubt, die sättigt und zufriedenstellt, in der Folge jedoch einschläfert. Das Schöne hingegen [...] macht sprachlos, schlägt ihren Bann, reinigt, wirkt kathartisch.“¹⁵⁹ Mit diesem Definitionsversuch können wir nun näher auf den Begriff Schönheit eingehen und Flacks Intention den schönen, modernen, weiblichen Körper darzustellen hinterfragen. Denn auch die Künstlerin beschäftigt sich mit der Spannung zwischen gutem und schlechten Geschmack, Kitsch oder Kunst, Angenehmem oder Schöнем und meint dazu: *“We should re-examine the current attitudes toward the concepts of beauty and ugliness.”*¹⁶⁰

Konrad Paul Liessmann schreibt in seiner prägnanten Abhandlung zu Schönheit: *„Seit allerdings der gesellschaftskritische Impuls der modernen Kunst erlahmt ist, kann auch im Kino und im Theater, auf Bilder und in der Musik, in der Literatur und im Tanz unverblüht wieder das Schöne gefordert werden. Und auch in der Nobilitierung des Kitsches durch die Kunst der Gegenwart wird das Schöne auf eine ironische Weise rehabilitiert.“*¹⁶¹ Dieses Zitat weist auf den direkten Zusammenhang zwischen Schönheit und Kitsch hin, was erkennbar macht, dass der Grat schmal ist und die Begriffe verwoben sein können.

Was ist schön?

Diese Frage zermartete schon viele Köpfe, und kann wahrscheinlich niemals für jeden Menschen richtig beantwortet werden. Wir stoßen beim Termini Schönheit auf gewisse Grenzen, die das subjektive Empfinden jedes Einzelnen betreffen. Neben Empfindungen,

¹⁵⁶ Brigham 1994, S.2.

¹⁵⁷ Flack 1981, S.77.

¹⁵⁸ Thuller 2007, S.15-16. Die drei Formen sind das Angenehme, das Gute und das Schöne. Das Angenehme und das Gute sind mit Interessen (sinnlich bzw. moralisch) verknüpft. Der Ausdruck “Kitsch” entsteht erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, während Kants Abhandlung “Kritik der Urteilskraft” 1793 publiziert wird.

¹⁵⁹ Thuller 2007, S.17.

¹⁶⁰ Nemser 1995, S.272.

¹⁶¹ Liessmann 2009, S.10.

betrachten wir das Material als relevant sowie die Brauchbarkeit und die Funktionalität des betrachteten Objekts. Diese Faktoren stehen im Verhältnis zueinander und balancieren einander aus. Stimmen Material, Gestalt/Proportion und Funktion überein, sprechen wir laut Liessmann von Schönheit. Zur Erklärung greift der Autor den Mythos von Harmonia auf, die als Tochter von Aphrodite und Ares Schönheit und Krieg vereint und somit einen Balanceakt vollbringt, der im allgemeinen Sprachgebrauch Harmonie heißt.¹⁶² Neben der augenscheinlichen Schönheit verbindet Liessmann historisch die Begriffe *schön* und *gut* miteinander. Das Schöne scheint dem Guten zu entsprechen, und wer Schönheit in seiner Seele trägt, trägt erstrebenswerte Lebendigkeit, also Licht, in sich.¹⁶³ Die sog. Große Theorie der Schönheit oszilliert zwischen mathematisch-anschaulichen Proportionalsystemen und der Ästhetik des Lichts.¹⁶⁴

Im 18. Jahrhundert verliert Schönheit im Sinne der großen Theorie ihre Gültigkeit und die Sinne bzw. der Geschmack wird in den Vordergrund des Diskurses gerückt. David Humes (1711-1776) „Of the Standard of Taste“ von 1757 verbindet das Empfinden und Erkennen von Schönheit mit gewissen Kriterien des Geschmacks und drückt somit aus, dass Schönheit unterschiedlich empfunden werden kann, also im Auge des Betrachters liegt. Schönheit wird sensualisiert, psychologisiert und subjektiviert. Edmund Burke (1729-1797) publiziert im gleichen Jahr wie Hume „A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful“. Er geht dabei vom Geschmack als Fähigkeit des Gemüts aus und unterscheidet zwischen natürlichem und erworbenem Geschmack. Schönheit und ästhetischer Geschmack stehen im Verhältnis zueinander. Immanuel Kant greift diese Ideen in der 1790 erschienen Publikation „Kritik der Urteilskraft“ auf und bespricht den Zusammenhang zwischen ästhetischer und teleologischer Urteilskraft, der mit der Unterscheidung von Verstand und Vernunft beginnt. Die Kritik der ästhetischen Urteilskraft teilt er in die drei genannten Arten des Wohlgefallens auf, die beschreiben worin nun Schönheit in seinem Sinn läge: *„Schön ist etwas, bei dem sich alles einzelne ‚zweckmäßig‘ in das Ganze einfügt, ohne dass das Ganze noch einen weitergehenden Zweck hätte.“*¹⁶⁵ Kant spricht also von interessenloser Schönheit, die kein Bedürfnis mit sich bringt zu begehren, sondern reines, freies Wohlgefallen bedeutet. Das Schöne sei die Form betreffend und durch den Verstand bestimmt mit qualitativen Kriterien verwoben. Es dient zur Kontemplation und stimuliert

¹⁶² Liessmann 2009, S.14-19.

¹⁶³ Diese Definitionen beschreiben die antiken und mittelalterlichen Vorläufer unseres heutigen Schönheitsbegriff und dürfen nicht eins zu eins auf den alltäglichen Terminus übertragen werden.

¹⁶⁴ Liessmann 2009, S.19-27.

¹⁶⁵ Höffe 1992, S270.

direkte Lust; ist also unmittelbar lebensdienlich. Schönes kann nicht begrifflich erkannt werden, gefällt für sich und beinhaltet die Fähigkeit zur Verallgemeinerung.¹⁶⁶ „Der Geschmack ist also das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurteilen.“¹⁶⁷

Relevant werden die theoretischen Ansätze im Bezug auf die Ästhetik und den sich verändernden Begriff in der Kunst im 20. Jahrhundert. Die Kunstwelt blickt auf die große Abkehr von Schönheit zurück. Den Begriff ersetzt die Konzentration auf gesellschaftliche Funktionen der Ästhetik, die sich mit der sozialen Rolle von Kunst und Stil befasst. Beispielhaft nennen wir die Hauptvertreter der sich loslösenden, regelbrechenden Ära: der Kubismus als Kritik der akademisch-organisierten bzw. zentralperspektivisch-orientierten Malerei, die Art Brut, Marcel Duchamps Ready-Mades, Jackson Pollocks „Action Painting“ – Pollock beeinflusst auch Flack direkt – und viele andere, wie Sigmar Polke, Max Ernst, Yves Kleins „Anthropometrien“ uvm.¹⁶⁸ Die Postmoderne bringt Schwierigkeiten mit sich, die im späten 20. Jahrhundert, im Rückblick auf Benjamin und Theodor W. Adornos Ansichten, thematisiert werden. Komplex deshalb, weil die Grenzen zwischen Populär-, Alltags- und Hochkunst zu oszillieren beginnen und keine klare Linie zwischen den Begriffen gezogen werden kann. Wolfgang Welsch hinterfragt im Zuge der Tagung „The Re-Turn of Beauty“ die postmoderne Abkehr von Schönheit und wirft die Frage nach der abwesenden Schönheit auf: „War Schönheit denn je abwesend, war sie je im Exil – sodass sie heute zurückkehren könnte, sollte, müsste?“¹⁶⁹ Er meint, dass Ästhetiker den Schönheitsdiskurs wieder ansprechen, und somit dürfte es sich nicht um die Wiederkehr des Schönen, sondern des Diskurses um das Schöne handeln, der wiederkehre. Für die Thesen, die er nachfolgend anführt, soll hier Platz sein:

- „Die Ablehnung des Schönen dient oft dem Aufruf zu einem anderen Typ von Schönheit“¹⁷⁰
- „Die große Schönheit – atemberaubend und universal“¹⁷¹

Welschs Betrachtung von Schönheit mittels seiner aufgestellten Hypothesen changiert zwischen totaler Ablehnung gegenüber einer Ästhetisierung der Kunst, die nur der gängigen Alltags-Ästhetisierung hinterher zu laufen scheint und einer sachlichen Begrüßung sich dem

¹⁶⁶ Kant 1990, S.33-80.

¹⁶⁷ Kant 1990, S.147.

¹⁶⁸ vgl. dazu Raap/Seidl 2008, S.68-69 über Herbert Marcuse und Theodor W. Adornos Kritische Theorie.

¹⁶⁹ Welsch 2006, S.39.

¹⁷⁰ Welsch 2006, S.40.

¹⁷¹ Welsch 2006, S.47.

Thema zu zu wenden, da Schönheit „[...] immer wieder zur Kunst gehört.“¹⁷² Diese Ausführung scheint gerade im Bezug auf Flacks Ansichten ein verbindendes Moment zu sein: Faszination, die Kunst auf Menschen verschiedener Kulturkreise auslöst, und die sie mehr oder weniger, in Kants Worten, interessenlos anspricht. Welsch fragt sich, woher eine allgemeingültige, universale Faszination dessen kommen kann, findet aber keine ausreichende oder passende Theorie bzw. neue Lösung.¹⁷³ Flack verbindet die Allgemeingültigkeit der Symbolik, die sie konstant in ihrem Werk verwendet, mit C.G. Jungs Begriff Archetypus.¹⁷⁴ Außerdem stellt die Künstlerin wiederholt die Forderung: „*We should re-examine the current attitudes toward the concepts of beauty and ugliness. I think we have been brainwashed into believing that beauty is a bad word and ugly is a terrific word.*“¹⁷⁵

Mit Hilfe dieser historischen Ansätze verbinden wir moderne Schönheitsideale in Flacks skulpturaler Plastik und Diskurse zum Weiblichen in ihren frühen Gemälden.

a. Eine Frage der Schönheit - Diskurse zur Darstellung des Weiblichen

*“But all of my women are strong. Some of them are lithe and pantherlike, some have more girth. Some are heavy but never sloppy. They’re sensual, sexual, and powerful. In that way, they’re a new form of woman-goddess.”*¹⁷⁶

Anhand des zweiten Namens im Titel, *Galatea*, besprechen wir die Darstellung von Weiblichkeit in Flacks Oeuvre, vor allem im Bezug auf ihre frühen Stillleben. Katherine Hauser betrachtet im Artikel “Audrey Flack’s Monumental Still Lives” die Spannung zwischen Weiblichkeit und Feminismus beispielhaft.

Galatea steht als Paradebeispiel für vollendete Schönheit – als Ideal.¹⁷⁷ Der sagenhafte zyprische König Pygmalion, ein Bildhauer, schafft in seinem Atelier die Statue seiner Idealfrau aus dem edlen Material Elfenbein. Nachdem er sich in sie verliebt, bittet er die

¹⁷² Welsch 2006, S.47.

¹⁷³ Welsch 2006, S.48-53.

¹⁷⁴ „[...] was ein archetypischer Inhalt immer aussagt, ist zunächst sprachliches Gleichnis“ in Jungs, Zur Psychologie des Kind-Archetypus in: Jung-Kerényi, Einführung in das Wesen der Mythologie, Amsterdam 1941, S.112. C.G. Jungs Psychologie zum Archetypus lässt sich nicht in Kürze umschreiben, sondern verdient eine komplexere Behandlung. Vgl. C.G. Jungs Schriften.

¹⁷⁵ Rosalyn Drexler, “Women on Their Own” The New York Times, January 28, 1973, Art Talk 316.

¹⁷⁶ Brigham 1994, S.16.

¹⁷⁷ Quellen des Galatea- bzw. Pygmalionmythos in: Apollodor, Bibliothek, 3,14,3; Ovid, Metamorphosen 10,243-297.

Liebesgöttin Aphrodite um eine Frau ihresgleichen bzw. möchte die Statue zum Leben zu erwecken. Sie erhört Pygmalions Wunsch und als er seine Elfenbeinstatue nach der Opferbringung küsst, umschlingt sie ihn und erwidert den Kuss. In Ovids Metamorphosen kommt es zum Happy-End, Pygmalion und Galatea – den Namen verlieh man ihr erst in der Nachantike – heiraten und leben glücklich bis an ihr Lebensende.¹⁷⁸ Galatea verwirklicht den ultimativen Männertraum der jüngeren, attraktiven Gesellin, deren Stärken in ihrer Schönheit und Hörigkeit liegen. Jaqueline Rose erläutert einen Blick der feministischen Theorie auf das Idealbild, denn: “[...] we know that women are meant to look perfect, presenting a seamless image to the world so that the man, in that confrontation with difference can avoid any comprehension of lack. The position of women as fantasy thus depends on a particular economy of vision (the importance of images of women might take on its fullest meaning from this.).”¹⁷⁹

Wie stellt Flack die Geschichte dieser Frau dar? Wie erwähnt, handelt es sich bei diesem Werk um das Zentrum eines Brunnens, der in Florida Aufstellung gefunden hat. *Galatea* steht auf einem dreistufigen runden Sockel. Sie wirkt wie eine Ballerina, ihren rechten Fuß hat sie im 90 Grad Winkel abgestellt, während sie das gesamte linke Bein nach vorne gestreckt hält. Ihren Arm beugt sie passend dazu in Richtung der gabenbringenden Hand. Flack dynamisiert die Figur stark, sie wirkt fast „wie vom Winde verweht“, da die langen Haarlocken und ihr Kleid nach hinten wehen. Das Gewand liegt eng am Körper an und betont die athletisch-weiblichen Attribute. In sich gekehrt, blickt Galatea nach unten und neigt den Kopf etwas zur Seite. Im Gegensatz zu anderen Statuen wirkt *Galatea* auf Grundsätzliches reduziert – möglicherweise deutet Flack so an, dass Schönheit keiner weiteren Symbolik bedarf. Die gold-patinierte Bronzestatue hält auf Sieg hindeutende Lorbeerzweige in der Hand und auch zu ihren Füßen liegt ein Ast. Kann der Lorbeer als vages Attribut auf die Emanzipation *Galateas* hinweisen? Ist sie in der siegreichen Position ihre Freiheit kund zu tun? Gleichzeitig wirkt der Springbrunnen, der im Frühjahr und Sommer *Galateas* Körper umspielt, wie ein goldener Käfig, der ihren Tanz nur begrenzt zulässt. Prangert Flack intuitiv die traditionellen Rollenbilder an und verwendet dafür subtile Symbolik? Deutet sie den Galatea-Mythos weiter, wie sie dies auch mit Medusa und Medea macht?

¹⁷⁸ Vgl. Dommermuth-Gudrich 2001, S.244-247; Grant/Hazel 2010, S.267-268.

¹⁷⁹ Rose 1985. (Sexuality in the field of vision in: Kate Linker, Difference on Representation and Sexuality, New York, 1984, S.33.)

Wenn wir einen Blick auf die frühen Stilleben und gemalten Frauendarstellungen werfen, erkennen wir das Streben nach idealer, moderner Schönheit. Jedoch steht in diesen Bildern nicht der weibliche Körper als Attraktion im Mittelpunkt – Galatea und Körper sind unmittelbar als Einheit zu sehen – sondern es sind Objekte, die Flack für sich bzw. ihren Körper wichtig empfunden hat. *“Flack dealt with the construction of femininity in her monumental still lifes, without painting the actual likeness of a specific woman.”*¹⁸⁰, Witzling betont, dass Flack in den Stilleben, wie *Jolie Madame* (Abb.36) oder *Chanel* (Abb.37) keinen Wert auf die tatsächliche Abbildung von Frauen legt, sondern subtil die vermeintlich weiblichen Objekte verwendet, um konstruierte Weiblichkeit aufzudecken. Nebeneinander verweben sich symbolisch-barocke Elemente und der Blick auf „sprechenden Objekte“¹⁸¹ sowie die deutliche Weiterführung der kubistischen Tradition.¹⁸²

In *Jolie Madame* von 1972 beginnt Flack die künstlerischen Gattungen sowie die Hierarchie in der Malerei zu hinterfragen und fusioniert Historienmalerei und Genremalerei in ihren Stilleben. Wir sehen Schmuckstücke, Perlen und Kosmetikartikel, in anderen Worten vielleicht eine Fülle weiblichen Zeugs. Zusätzlich positioniert Flack Salz- und Pfefferstreuer, eine Rose, Glasfläschchen in die Ansammlung von Schmuck und glitzernden Juwelen. Hauser weist darauf hin, dass nicht nur, wie in vielen Fällen von Kritikern und Betrachtern gedacht, weibliche Symbolik gefeiert wird, sondern eine feministische Aussage gemacht werden kann. Dass Flack allerdings versucht eine Brücken zwischen titulierter weiblicher Symbolik und Feminismus zu schlagen, liegt Kritikern, laut Hauser, immer noch fern. Tatsächlich betrachten wir aber das Werk einer Frau in den 1970er Jahren, die wie andere Künstlerinnen, im Zwiespalt stand zwischen dem Verlangen nach typisch Weiblichen und feministischer Kunstformen. Hauser spricht den Artikel von Catherina Calvert an, 1976 verfasst, der die distinkte Trennung zwischen Weiblichkeit und Feminismus verstärkt und unterstreicht: *„I Was Afraid of Being Feminine“*.¹⁸³ Dieser Artikel spricht die Divergenz zwischen den Begrifflichkeiten und der Diskrepanz in der sich Künstlerinnen in den 1970ern befinden. Kosmetika werden als „gefährliche“ Sinnbilder dieser Spannung gesehen.¹⁸⁴ Miriam Schapiro und Judith Chicago setzen sich mit ihren Studentinnen mit dem temporären Projekt *Womanhouse*, 1972, für die Verdammung von Kosmetika ein: *„the pain...of beauty....We wanted to deal with the way women are intimidated by the culture to constantly maintain their*

¹⁸⁰ Witzling 1994, S.115.

¹⁸¹ Gouma-Peterson 1992, S.77.

¹⁸² Gouma-Peterson 1992, S.78.

¹⁸³ publiziert in *Mademoiselle*, USA, 1976.

¹⁸⁴ Hauser 2001, S.26.

beauty and the feeling of desperation and helplessness once this beauty is lost.“¹⁸⁵ Gleichzeitig geht Lynn Hershmans Kritik an der Kosmetik- und Werbeindustrie noch weiter; sie gliedert ihr Gesicht in Malen-nach-Zahlen-Felder, die mit Aufträgen wie „Mit Dior Lidschatten light aufhellen“ korrespondieren.¹⁸⁶

Flack ordnet sich nicht in die Kritikerinnen von Weiblichkeit ein, sondern reproduziert einerseits durch ihre Technik mit Airbrush und starker Farbigkeit die Werbefotografien aus Hochglanzmagazinen und zelebriert mit den großformatigen Stillleben geradezu die Objekte von Weiblichkeit. Trotz allem unterscheiden sie sich von Werbeanzeigen, in denen Parfumflakons ungeöffnet auf Konsumenten warten – in *Jolie Madame* oder *Chanel* zeigt das halbvolle Fläschchen an, dass jemand (eine Frau) es benutzte, dass Zeit vergangen war. In den Stillleben spielen die Objekte die Hauptrolle, die zu eigenen Subjekten werden, denn Flack wählt nicht nach dem Zufallsprinzip aus, sondern nur Dinge mit persönlichem Wert kommen ins Gemälde.¹⁸⁷ Hauser verbindet *Jolie Madame* und *Chanel* mit der Vanitas-Tradition und fügt somit einen relevanten Punkt zur Interpretation hinzu: die Stillleben sprechen so moralisierend die Vergänglichkeit von Schönheit und Leben an und hinterfragen die Nutzung von Kosmetika für alternde Frauen, die ihre Jugendlichkeit erhalten wollen.¹⁸⁸ Die Gemälde existieren in der Spannung von Massen- und Hochkultur und stellen die Gegensätze des Feminismus der 1970er Jahren dar, in dem sie in ihrer Komplexität und interpretatorisch-ikonographischen Tiefe die Werte und Grenzen der feministischen Kunstproduktion aufzeigen.¹⁸⁹

Da diese Darstellungsweise stark mit dem traditionellen niederländischen Stillleben des 17. Jahrhundert zusammenhängt, betrachten wir weiters die Vanitas-Gemälde der 1970er Jahre.¹⁹⁰

i. Vanitas-Darstellungen der 1970er Jahre

Stillleben- und Landschaftsmalerei sind zwei der wenigen Richtungen der Malerei, die seit langem von weiblichen Künstlerinnen besetzt sind. Frauen war das Studium des männlichen oder weiblichen Aktes verwehrt und somit der Zugang zu den großen, wichtigeren Gattungen der Malerei wie zum Beispiel der Historie. Flack, die sich für ein Jahrzehnt der foto- oder hyper-realistischen Kunst verschreibt, belebt das Stillleben neu. Anders als ihre männlichen

¹⁸⁵ zitiert nach Hauser 2001, S.26-27 in: Arlene Raven, Womanhouse in: The Power of Feminist Art, S.60.

¹⁸⁶ Lynn Hershman, *Roberta Breitmore's Construction Chart*, 1973.

¹⁸⁷ Hauser 2001, S.27-28.

¹⁸⁸ Hauser 2001, S.28.

¹⁸⁹ Hauser 2001, S.29.

¹⁹⁰ Flack bezieht sich auf ihre direkte Erfahrung mit Maria van Oosterwijks Vanitas von 1668.

Kollegen, die vorwiegend kalte, unbelebte Räume und Stadtansichten bzw. Reklame und Schaufenster in Szene setzen, greift die Künstlerin zurück auf die niederländische Tradition des 17. Jahrhunderts. Ivan Karp definiert den Terminus und die Strömung Fotorealismus mit diesen vermeintlich männlichen Themen.¹⁹¹ Allerdings sagt Flack selbst, dass es falsch ist, die fotorealistische Strömung männlich oder weiblich zu besetzen, denn jede Thematik sei angebracht und schätzenswert.¹⁹² Sie ahmt die niederländische Tradition nicht nach, sondern formt mit ihren sehr persönlichen Arrangements Sinnbilder vermeintlich weiblich konnotierter Umgebungen. Trivial, meinen die einen, oder in Mara Witzlings Worten: „[...] *seen as less appropriate or valuable in our culture.*“¹⁹³ In den späteren, reiferen Gemälden, die sich nicht mehr unbedingt ausschließlich weiblich besetzter Objekte bedienen, findet sich das Moment barocker Stillleben wieder. Witzling beschreibt die Verbindung folgendermaßen: „*These works make direct reference in structure and motif (the candles, the hourglass) to the Vanitas paintings of the Baroque period with their didactic, symbolic purpose, and engagement with broad philosophical issues, such as the passage of time and the meaning of life.*“¹⁹⁴ Die davor besprochenen Gemälde scheinen mit soziopolitischer Aussagekraft in der Vanitas-Symbolik zu kulminieren. Insbesondere fassen wir hier die drei quadratischen und gleichgroßen Gemälde *World War II (Vanitas)* (Abb.38), *Wheel of Fortune (Vanitas)* (Abb.39) und *Marilyn (Vanitas)* (Abb.40) ins Auge.

Vorab eine zu hinterfragende Definition, die wir dem *Britannica* Wörterbuch entnommen haben: „*A vanitas painting contains collections of objects symbolic of the inevitability of death and the transience and vanity of earthly achievements and pleasures; it exhorts the viewer to consider morality and to repent.*“¹⁹⁵ Relevante Schlagwörter beziehen sich vorwiegend auf den unausweichlichen Moment des Todes und die Vergänglichkeit des Lebens. Flack verwendet die bekannte Symbolik und ist sich darüber durchaus im Klaren, allerdings fügt sie jedem Gemälde persönliche Elemente hinzu, die für die Betrachtenden nur zu erschließen sind, wenn sie die Geschichte dahinter kennen. Typisch für die genannten Gemälde sind das Stundenglas, eine brennende Kerze oder eine Uhr, die alle den Lauf der Zeit symbolisieren. Die Frage, ob sie sich mit der traditionellen niederländischen Malerei auseinandergesetzt hätte, verneint Flack erst, denn am Anfang ihrer *Vanitas*-Serie, steht nicht intensive Forschung der Vergangenheit, sondern grundsätzliches Verlangen bestimmte

¹⁹¹ Nemser 1995, S.262.

¹⁹² Nemser 1995, S.671.

¹⁹³ Witzling 1994, S.115.

¹⁹⁴ Witzling 1994, S.115.

¹⁹⁵ Berger 2011, S.5, zitiert nach: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/623056/vanitas> (28.03.2012)

Objekte und Thematiken darzustellen.¹⁹⁶ Die vielen Parallelen in der Symbolik verwundern Künstlerin wie Betrachtenden; C.G. Jungs Theorie des Archetypus überzeugt sie so noch mehr als zuvor. „*It is as if these objects are part of a common store of symbols available throughout history.*“, fügt Flack erklärend hinzu und verweist auf eine gewisse Zufälligkeit in ihrem Werk.¹⁹⁷ Zusätzlich entnimmt sie Sutherland Harris’ Essay wichtige Information zu *Vanitas*-Stillleben, nämlich dass diese „*the only kind that always has a social message*“¹⁹⁸ sind.

Konkret entspricht das 1976-77 entstandene Gemälde *World War II (Vanitas)* dieser Annahme, dass archetypische Symbole durch die Geschichte hinweg auftauchen und verstanden werden. Auch wenn die Symbolik erst missverstanden wird. „*My idea was to tell a story, an allegory of war...of life...the ultimate breakdown of humanity...the Nazis.*“, beginnt Flack den Artikel über ihr eigenes Werk.¹⁹⁹ Das komplexe, riesige Quadrat (2,43x2,43m) lebt vom farblichen und symbolischen Kontrast der Darstellung. Im Hintergrund befindet sich das gemalte Foto von Margaret Bourke-White, das die Entlassung der Gefangenen von Buchenwald aus 1945 zeigt. Aus dem verknitterten Bild, in Schwarz-Weiß gehalten, blicken halb verhungerte, gefoltete Gefangene, die kurz vor ihrer Entlassung stehen – noch steht ihnen die Angst ins Gesicht geschrieben, noch sind sie nicht frei. Darunter setzt die Künstlerin den hoffnungsvollen Text aus Roman Vishniacs Buch „*Polish Jews*“, der auf Gottes unendliche Liebe verweist.²⁰⁰ Die Brutalität²⁰¹ und Hoffnungslosigkeit der Gefangenen gepaart mit dem Textausschnitt ergibt einen Kontrast in sich, aber Flack geht noch weiter: sie möchte ein *schönes*²⁰² Bild machen. Auf dem Foto türmen sich Objekte, die den Betrachtenden bunt und glänzend entgegenleuchten: eine brennende, rote Kerze, eine rote Rose, eine Silbertasse auf der ein blauer Schmetterling sitzt, Petits Fours, ein Silberteller, eine Perlenkette, ein Kelch, eine Taschenuhr, ein Notenblatt, eine Birne und ein goldener Davidstern. Roter Samtstoff umgibt die Konstellation von Dingen wie ein Rahmen. Zeitgenössische Objekte verbinden sich mit dem Kontrast von purer Opulenz, Mangel und Verlust.²⁰³ In diesem Sinne entwickelt sich das Stillleben zu einer Gesellschaftsstudie, denn Flack fragt ganz offen: „*Essen wir nicht, obwohl anderswo Menschen verhungern?*“ und fügt

¹⁹⁶ Flack 1981, S.76.

¹⁹⁷ Flack 1981, S.76.

¹⁹⁸ Sutherland Harris/Nochlin 1976, S.146; Alloway 1992, S.82.

¹⁹⁹ Flack 1981, S.78.

²⁰⁰ Flack 1981, S.78.

²⁰¹ Flack hat sich absichtlich dagegen entschieden Blut und Gewalt zu zeigen, sondern diese Periode kurz vor der Entlassung, die weder Freude noch physische Brutalität darstellt.

²⁰² Flack 1981, S.78.

²⁰³ Flack 1981, S.78.

hinzu, dass sie „[...] ultimative Schönheit [wollte], die den thematischen Gehalt des Gemäldes überbietet.“ Mit der Frage entgegnet sie Kritikern frech, die besonders die Süßigkeiten im Bild verachten. Sie stehen im krassen Kontrast zu den hungernden Gefangenen. Die Bearbeitung dieses Gemäldes zeigt, welcher Symbolik sich Flack bedient und dass sie versucht mit starken Kontrasten auf verschiedenen psychologisierten Ebenen zu arbeiten.²⁰⁴

In ihrer Arbeit zu Marilyn Monroe wählt Flack ein Foto, das die Veränderung im Leben der Schauspielerin ankündigt. Ihr Aussehen hat sich noch nicht komplett verändert, sie ist noch nicht zum Sexsymbol aufgestiegen, hat aber den Boden unter den Füßen schon verloren und ist kein normales, junges Mädchen mehr. „*Her face retains qualities of Norma Jean and has not yet fully become Marilyn Monroe.*“²⁰⁵, erklärt Flack die Wahl des Fotos, das das strahlende Gesicht einer jungen Frau abbildet, deren Leben sich in Kürze durch die Öffentlichkeit stark verändern wird. Erstmals in ihrem Oeuvre bedient sich Flack einer Variation der byzantinischen Ikone, die für sie v.a. in den Skulpturen essentiell wird. Wie im vorhergehenden Gemälde spielen Kontraste eine tragende Rolle, auf die wir nun nicht mehr genau eingehen. *Marilyn (Vanitas)* bespricht vor allem die Entwicklung der jungen Frau hin zum Tod, die wie auf einem Altar von einem Berg von Objekten umgeben ist, die sich mit der öffentlichen Person Marilyn verbinden lassen. Der Spiegel dupliziert das Abbild der Schauspielerin, sowie ihr Symbol: den roten Lippenstift. Die dreidimensionalen Objekte legt die Künstlerin in die Fläche um, lässt sie aber dennoch haptisch wirken. Alloway meint dazu, dass der *Vanitas*-Trilogie eine durchdachte, sehr komplizierte Deutung inhärent ist, deren Warencharakter erstens im Hintergrund steht und zweitens nicht zynisch gemeint ist.²⁰⁶ Wiederum befindet sich Flack an der Grenze zum Kitsch, denn Marilyn Monroe, die als Film-Ikone gefeiert wurde, steht im Zentrum des Gemäldes und ist Sinnbild der Erotik einer ganzen Generation.²⁰⁷ Dennoch glauben wir, dass *Marilyn (Vanitas)* nicht nur „angenehm“ sein soll, sondern mit Schönheit - d.h. im Sinne von Kant als Kunstwerk - überzeugen kann.

Das dritte Bild der Serie nähert sich vor allem durch das Totenkopfmotiv an die niederländische Tradition an. Flack deklariert selbst, dass sie für *Wheel of Fortune (Vanitas)* Renaissance-Stimmung herstellt. Das Bild geht förmlich über; die Leinwand scheint zu klein zu sein für das Sammelsurium an Objekten, die sich auftürmen und von der Bildkante abgeschnitten werden. Die rote Kerze, die in allen drei Gemälden auftaucht, ist nun fast

²⁰⁴ Flack 1981, S.76-83; Ausführliche Beschreibungen in Gouma-Peterson 1992, S.63ff und Flack 1981, S.76-83.

²⁰⁵ Flack 1981, S.84.

²⁰⁶ Alloway 1992, S.83.

²⁰⁷ Thuller 2007, S.40.

abgebrannt. Spiegel, Kristalle, Efeu, Weintrauben, eine Tarot-Karte, eine extravagante Sanduhr und ein Lippenstift zählen wir zu den Objekten, die sich um den Totenkopf auf der rechten Seite des Bildes ranken. Wie in *Marilyn* verdoppelt ein barocker Spiegel den Schädel – die Position zwischen Totenkopf und Marilyn wurde nur geringfügig verändert. In der Glaskugel bildet sich Flack mit ihrem Tripod verzerrt ab, in Anlehnung an Jan van Eycks bekannter Arnolfini Hochzeit (1434). Ein Foto von Melissa, Flacks autistischer Tochter, besetzt die linke Ecke des Gemäldes und personalisiert es somit: „*This is perhaps the most personal of the Vanitas paintings. It deals with various aspects of my life...*“²⁰⁸ Die Trilogie beinhaltet Vanitas-Symbole und thematisiert die Spannung zwischen vergänglichem Leben und unumgänglichen Tod. Dennoch liegt der Fokus auf dem Leben, das durch die starke Farbigkeit und die glatten, gleichmäßigen Oberflächen – Gesichter – gedrückt wird.²⁰⁹

Die Objekte wählte Flack in langen Prozessen aus; es muss perfekt für das Gemälde sein. Wieder und wieder taucht das Motiv der Rose auf, die bis heute, in den jüngsten Skulpturen, relevant bleibt. Ebenso arbeitet die Künstlerin in der Malerei mit metamorphen Gegenständen, die in Veränderung stehen oder sich gerade vor ihrer Transformation stehen. Außerdem stellt sie relevante Textbezüge zum Dargestellten her und bildet die Ausschnitte schriftlich ab. Im skulpturalen Werk tritt die direkte Text-Bild-Kombination zurück, allerdings unterliegen den dreidimensionalen Skulpturen dennoch textliche Vorlagen z.B. aus antiker Mythologie und der Bibel. Letztendlich bleiben die Ansammlungen von Objekten und Dingen Hauptelement in den neuesten Arbeiten – Herzen, Sterne, Rosen, Farbtuben usw. Wir finden, dass die Gegenüberstellung der drei Gemälde zeigt wie wenig Flack sich dem Darstellen von „Weiblichen“ verschrieben hat, während ihren Sujets philosophisches, spirituelles und vor allem persönliches Gedankengut zu Grunde liegt.

Zum Abschluss der kurzen Parallelsetzung von Skulptur und Stilleben möchten wir auf die Form der Gemälde hinweisen, die in ihrer Dreierkonstellation an die Tradition der Triptychen erinnern. So würde das weltliche Sujet eine religiöse Konnotation erhalten. Da die immense Größe der *Vanitas*-Bilder dagegen spricht, bleibt dieser Gedanke hier unausgeführt.

Nicht nur frühe, eigene Arbeiten, sondern auch die ihrer Zeitgenossen geben Aufschluss über die Einordnung von Audrey Flacks skulpturalem Werk. Da wir den Begriff Kitsch besprochen haben, wollen wir Jeff Koons als einen der Vertreter ansprechen und mit Flacks Skulpturen vergleichen.

²⁰⁸ Flack 1981, S.90.

²⁰⁹ Alloway 1992, S.83.

b. Der „postmoderne Kitschier“ Jeff Koons

„My work is a support system for people
to feel good about themselves.“²¹⁰

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem, 1955 in York geborenen, deklarierten Kitsch-Künstler Jeff Koons und ihr selbst, beantwortet Flack erst mit: „Ich weiß es nicht.“ Im Laufe des Gesprächs beginnt sie technische Parallelen zu ziehen. Beide bedienen sich greller Farben, mit denen sie ihre Skulpturen bemalen. Im gleichen Atemzug verweist sie darauf, dass Koons viele Mitarbeiter in seinem Atelier anstellt und sein Werk vorwiegend in Sarkasmus trieft. Jedoch scheint Flack von dem jüngeren Künstler angetan zu sein, wenn sie meint: „Maybe he was inspired by my paintings. [...] Koons re-defined my art for himself.“²¹¹ Thuller spricht im Hinblick auf Kitsch-Art des 20. und 21. Jahrhunderts von der neuen Freiheit, die Marcel Duchamp (1887-1968) für die kommenden Künstlergenerationen errungen hat. Das Triviale steht im Vordergrund und der Betrachtende wird angehalten zu fragen: „Was, wann und warum ist ein Kunstwerk ein Kunstwerk?“ Wie wir schon in unserer Definition von Kitsch besprochen haben, lehnen sich zeitgenössische Künstler wie Koons - in Anlehnung an die Pop-Art und Walter Benjamins „Im Zeichen der technischen Reproduzierbarkeit“ – an traditionsreiche Vorbilder an. Koons bedient sich vorwiegend Vorbildern des Rokoko und Barock.²¹²

Koons arbeitet mit edelsten Materialien, wenn er Dinge, Tiere oder Menschen, v.a. sich selbst und seine Ex-Frau Cicciolina, in dreidimensionale Kitschobjekte in lauten Farben abformt. Das Moment des Changierens kommt in seinem Werk nicht zu kurz. Seine süßlich-reizvollen Objekte bewegen sich zwischen Klassizismus und Trivialität oder Banalität. Seine frühen Erfolge seit 1985 tragen Titel, die die amerikanische Moral- und Konsumgesellschaft indirekt anprangern: *Equilibrium*, *Luxury and Degradation* und *Banality*.²¹³ Koons nennt – ähnlich wie Flack – seine Kindheit primär als Prägung für sein späteres Werk. 1977 entdeckt er New York und macht die Stadt zu seinem Spielraum. Flack hingegen wächst mit dem stetigen Wandel der Stadt auf, und befindet sich in den 1970er Jahren in einem fortgeschrittenen Stadium ihrer Malerei. Für Koons spielt z.B. die Strömung des abstrakten

²¹⁰ Holzwarth 2009, S.2.

²¹¹ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

²¹² Thuller 2007, S.120-121.

²¹³ AK Kunsthalle Bielefeld 2002, S.8.

Expressionismus keine große Rolle mehr, dagegen hielt er sich an Marcel Duchamps Ready-Mades sowie Donald Judd, Jasper Johns und Dan Flavin.²¹⁴

Koons Werk ist breitgefächert und spricht verschiedene moralische, sozio-ökonomische und gesellschaftliche Problematiken an, die hier nicht detailliert ausgeführt werden. Die *Banality*-Serie steht im Vergleich mit Flacks Werk im Vordergrund, da der skulpturale Charakter eine Rolle spielt. Allerdings spricht Koons selbst nicht von Skulpturalem, sondern begreift die, um 1988 entstandenen, Figuren als „dreidimensionale Gemälde“.²¹⁵ Die Serie besteht aus farbig glasierten Porzellanfiguren oder Skulpturen aus bemaltem Holz. Die Kitschmotive, die Koons unrealistisch, an die Pop-Art erinnernd, glättet und bemalt, zeigen Persönlichkeiten wie Michael Jackson mit einem Affen, Spielzeuge oder religiös angehauchte Sujets. Propagiert hat der Künstler *Banality* in verschiedenen Kunstmagazinen wie *Art in America*, *Artforum* usw. für die er einzigartige Werbeinserate fertigte und sich selbst – bevor Kritiker die Chance bekamen – kritisch hinterfragte. Kritik an seiner Person interessiert ihn nicht, will Koons damit ausdrücken. Zusätzlich meint er: „Ich wollte ein Gefühl dafür vermitteln, worum es in der Ausstellung ging.“²¹⁶ Auf keinen Fall möchte er abbilden, was dort zu sehen ist. Mediale Selbstinszenierung findet in seinem weiteren Werk Eingang, denn in *Made in Heaven* spielen seine damalige Frau Cicciolina und er selbst die Hauptrollen in den Fotografien von romantisch-barocken Sex-Szenen, die Koons letztendlich in Gemälde und Skulpturen übersetzt.

Mit *Banality* erreicht Koons ein großes Publikum und genau dies ist sein Ziel: er arbeitet erfolgs- und marktorientiert und bricht schon allein deshalb mit Tabus. Thomas Zaunschirm greift das Thema Tabuverletzungen im Werk *Banality* auf und meint, dass Koons die Grenze des Tabus mit den kitschig bis poppigen Figuren, die religiöse, märchenhafte und sexuelle Aspekten tragen, spielerisch und selbstironisch überschreitet. Diese Arbeit zielt auf Befremdung und nicht auf ein schockiertes Publikum ab.²¹⁷ Viele Skulpturen der Serie entlehnt Koons eindeutig der Populärkultur. Ihnen kommt somit ein breiter Bekanntheitsgrad zu. Beispielhaft sind Pink Panther oder Michael Jackson zu nennen, andere Figuren entnimmt der Künstler Zeitschriften oder greift auf Alltagsobjekte zurück, die Freude bereiten. *Banality* kann als Allegorie des Garten Eden gesehen werden (Abb.41), die in den vielen

²¹⁴ AK Kunsthalle Bielefeld 2002, S.8-9.

²¹⁵ AK Kunsthalle Bielefeld 2002, S.23.

²¹⁶ AK Kunsthalle Bielefeld 2002, S.23.

²¹⁷ Zaunschirm 1996, S.46-52.

verschiedenen Figuren nicht nur sexuelle, tabuisierte Klischees aufwirft (**Abb.42**) sondern mit süßlichen Niedlichkeiten übertrumpft und christliche Symbolik einbindet (**Abb.43**).²¹⁸

„Ich verstehe mich als Schnittstelle zwischen der figurativen Tradition Europas und dem amerikanischen Minimalismus.“²¹⁹, erklärt der Künstler selbst seine Vermittlerrolle als positiver Kommunikator, der sich direkt auf das Vermächtnis Marcel Duchamps und Salvador Dalís stützt, sowie sein Interesse am Kunsthandwerk in seine Arbeiten einbindet. Wir sehen in der Belegung einer intensiven Auseinandersetzung und Kommunikation mit dem europäischen Kunstraum – trotz seiner amerikanischen Grundhaltung – einen Zusammenhang mit Flacks Intentionen, auch wenn sie anderes wie z.B. spanische Barockskulpturen inspirieren. Der internationale Dialog steht im Vordergrund und Europa scheint, laut Eckhard Schneider „als entscheidende Plattform der Wirkungsgeschichte“²²⁰ aufzufassen sein. Mit Koons’ Zitat am Beginn dieses Unterkapitels weisen wir abermals auf die persönliche Parallele zwischen Koons und Flack hin. Beiden Künstlern ist es ein Anliegen der Öffentlichkeit ein positives Gefühl mit der Kunst zu vermitteln, allerdings mit unterschiedlichen Mitteln. Schneider schreibt weiter, dass „er [Koons] Dinge in die Kunst ein[führt], die Menschen mögen, und gibt ihnen Vertrauen in ihren eigenen Geschmack.“²²¹

Man könnte auch meinen in Koons’ Werk bekommt Spiritualität und Religion wenig Spielraum, allerdings verwendet er die Barock- bzw. Rokokosymbolik um die Dialektik zwischen Verführung und Manipulation zu klären, die dem barocken Menschen mit Hilfe von Prunk und Golddekor die „spirituelle Erfahrung“²²² einbrachte. Er misst seine Kunst nicht wie Flack im Sinne von Heilung, sondern spricht eine Art Erlösungsversprechen aus, das mit zeitgemäßen Ansichten verbunden werden kann: „Stehe zu dir selbst, du bist perfekt, so wie du bist.“²²³

Koons und Flacks Werk geht prinzipiell weit auseinander, allerdings befinden sie sich auf einigen Ebenen im Parallelverhältnis, das möglicherweise Flacks Annahme bestätigt, Koons studierte ihre Gemälde. Beide Künstler stützen sich auf barocke Vorbilder bzw. verwenden barocke Elemente, die sie unterschiedlich umsetzen und arbeiten stark symbolisch. Vor allem

²¹⁸ Holzwarth 2009, S.264-268.

²¹⁹ Smolczyk 1998, S.11

²²⁰ Holzwarth 2009, S.53. Koons *Banality*-Produktion wurde im Guggenheim Berlin 2000 und im Kunsthaus Bregenz 2001 nach langer Zeit im Depot ausgestellt.

²²¹ Holzwarth 2009, S.54.

²²² zitiert nach Holzwarth 2009, S.54 in: Jeff Koons, Das Jeff Koons Handbuch, Anthony d’Offay Gallery, London 1992, S.106.

²²³ Holzwarth 2009, S.268.

in der Grundeinstellung, dem Publikum als positiver Kommunikator gegenüber zu treten, stimmen sie überein.

Zusammenfassung Kapitel *Galatea und Islandia*

Die beiden skulpturalen Arbeiten von Flack werfen Fragen bezüglich Begrifflichkeiten wie Kitsch und Schönheit auf. Wir haben versucht mittels Beschreibung der Werke sowie Klärung der Termini Klarheit zu schaffen und eine Interpretation möglichst offen zu lassen. Vergleichbare Ansichten entstehen nicht nur mit frühen Stillleben, die in monumentaler Größe geschaffen worden sind, sondern auch mit dem Erfolgskünstler Jeff Koons. Die Divergenz von Feminismus und Weiblichkeit in den 1970er Jahren und Flacks indirekter, intuitive Beschäftigung damit, klären die Gemälde Jolie Madame und Chanel. Während das große Vorbild aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts mit den *Vanitas*-Gemälden verbunden wird, wirkt die antik-klassizistische Dimension bei *Islandia* stärker nach. Schlagwörter, die in Koons und Flacks Werk vorkommen, behandeln u.a. barocke Elemente und den Anspruch dem Publikum mit Kunst Freude zu bereiten.

Öffentlichkeit und Kunst im öffentlichen Raum stehen für Koons als auch für Flack im Vordergrund weshalb das folgende Kapitel die wichtigen Stationen der amerikanischen Künstlerin beschreibt.

V. CIVITAS: ALLEGORIEN EINER STADT

*The Civitas was designed as a female version of Michelangelo's "David"*²²⁴

Civitas bedeutet in der Übersetzung etwa Stolz der Bürger oder Stolz der Stadt. Rock Hill, eine Kleinstadt in South Carolina, würdigt im Jahr 1990 ihre Bewohner mit der Installation einer monumentalen Stadteinfahrt, die mit allegorischen Statuen ausgestaltet ist. Flack sagt, dass skulpturale Monumente immer politisch sind, dass Politik für ihre Arbeit essentiell ist.²²⁵ Die Beschäftigung mit der Gestaltung der Stadteinfahrt, sog. *Gateway*, wie die Anlage auch genannt wird, nach Rock Hill, dürfte zeigen, welche Bedeutung Denkmäler für zeitgenössische Städte haben.

Wie kommt es aber zum Vergleich mit *David*? Denn zwischen Michelangelos *David* und Flacks *Civitas* besteht weder zeitlicher noch räumlicher Zusammenhang. Doch trotz allem entsteht durch die Interpretation des Werks eine nachvollziehbare Verbindung. Diese stellt die Stadt Rock Hill als Auftraggeber im Katalog zur Eröffnung deutlich her.²²⁶ Die Parallelen verlaufen demnach so: Rom und Florenz kämpften im späten 15. Jahrhundert um die Stellung der bedeutendsten Stadt, war die berühmte Skulptur des biblischen König Davids der symbolische Ausdruck von Florenz Einzigartigkeit zu zeigen. David blickt nach Rom, nimmt es mit dem großen, fast unbezwingbaren Gegner – Goliath oder Rom in diesem Fall – auf und beweist Mut. Durch die Statue erlangte Florenz Identität und Zuspruch und erhebt sich zur kulturellen Weltstadt der Renaissance.²²⁷ Auch Rock Hill konkurriert stets mit der ökonomisch besser gestellten Stadt Charlotte, North Carolina. Als ehemalige Textilstadt wird diese Vergangenheit als erste unmittelbare Verbindung mit Florenz gesehen. Der Stolz auf die Stadt und als Bürger hier zu leben, rief Bürgermeisterin Betty Jo Rhea die Stadtgemeinde auf – von Flack als zukunftsorientierte Persönlichkeiten bezeichnet²²⁸ – gegen die wirtschaftliche Misere zu handeln. Man entschied sich für die künstlerische Gestaltung einer Stadteinfahrt, die neue Interessenten der Wirtschaft ins verschlafene Städtchen führen. „*Art affects economy*.“²²⁹ – Flacks Aussage kann als Leitspruch herangezogen werden. Denn ja, die Kunst, die der Öffentlichkeit zugänglich ist, verhilft Rock Hill tatsächlich zum

²²⁴ City of Rock Hill <http://ci.rock-hill.sc.us/dynSubPage.aspx?deptID=4&pLinkID=367#civitas> (24.11.2011)

²²⁵ Brigham 1994, S.5.

²²⁶ AK Civitas 1990.

²²⁷ AK Civitas 1990, S.3.

²²⁸ Brigham 1994, S.9.

²²⁹ Brigham 1994.

wirtschaftlichen Aufschwung. Bürgermeisterin Rhea bewertet den Titel *Civitas* besonders positiv, denn sie sieht das Kunstwerk als Teil der Stadtentwicklung, die sich auch an den Visionen der Bürger orientiert und diese zu visualisieren versucht, um eins zu erreichen: „*to build a better community*.“²³⁰ Doch nicht nur *David* dient der Stadt als Vergleichsbeispiel im Katalog: im gleichen Atemzug zu Florenz werden Bartholdis Freiheitsstatue in New York und Athena Parthenas genannt.²³¹ Rock Hill versucht so eine historische Linie zu ziehen zwischen den genannten Statuen großer Künstler, großer Ereignisse für die USA und der Antike - die Stadt möchte den Millionen-Dollar Auftrag²³² somit legitimieren. „*A complex civic monument, the Plaza will translate centuries of lessons learned from the great cities of the world to the scale of the new Rock Hill.*“, heißt es im letzten Satz der einleitenden Erklärung und rundet selbige mit den Abbildungen zu den vermeintlich verwandten Skulpturen der Antike, Renaissance und des 19. Jahrhunderts ab.²³³

Sich als weibliche Künstlerin in einer öffentlichen Kommission zu etablieren, repräsentativ eine Stadteinfahrt zu gestalten, wird laut Gouma-Peterson und Mathews dem feministischen Anspruch in der Kunst gerecht. Denn die Intention öffentlich auszustellen, die Kunst einem größerem Publikum zu präsentieren, entspricht dem Ziel und der Absicht von dekorativer, ergo *weiblicher*, Kunst.²³⁴

Weshalb wählte die Stadt Rock Hill Audrey Flack als ausführende Künstlerin aus? Schon 1988 erhielt Flack den Auftrag von der Economic Development Corporation, die v.a. ihren realistischen Stil schätzen und meinen, sie sei der Herausforderung gewachsen eine Skulptur zu erschaffen, die den Bewohnern der Stadt Werte der Gemeinschaft vermittele. Ein erstes Modell entsteht im gleichen Jahr im Bronzeguss. (Abb.44) Die Auftraggeber erwarten „*a sculpture that would create a bond between the citizenry and their community*.“²³⁵ Natürlich hoffen sie gleichzeitig das ökonomische Ziel zu erreichen: eine positiv-ansteigende Wirtschaft für die Stadt. Der Katalog zur Eröffnung der Stadteinfahrt führt wichtige Begriffe an, die mit der Statue in Zusammenhang stehen und beschreibt relevante Körperteile, um ein besseres öffentliches Verständnis zu erlangen. *Schönheit* steht an erster Stelle der Beschreibung. Die Erklärung dazu meint, dass jeder Mensch den sog. schönen Künsten zugetan sei oder

²³⁰ AK Civitas 1990, S.13.

²³¹ AK Civitas 1990, S.3.

²³² Die Kosten der Ausführung von fünf Civitas-Statuen und der Planung der Stadteinfahrt wurde von privaten Stiftungen getragen. Die fünfte Statue steht im Rathaus der Stadt Rock Hill.

²³³ AK Civitas 1990, S.2-3.

²³⁴ Gouma-Peterson/Mathews 1987, S.333.

²³⁵ AK Civitas 1990, S.8.

umgekehrt: die schönen Künste verändern, belehren und motivieren den Menschen. Das Gesicht, die Arme, die Flügel, die Figur und ihre Haltung werden kurz angesprochen und mit einer passenden Abbildung versehen.²³⁶ Den Menschen wird so die Bedeutung dieser Statuen nahegebracht und der Auftraggeber versucht die Lesbarkeit auch schriftlich zu vermitteln. Welche Bedeutung Schönheit v.a. in der modernen und zeitgenössischen Kunst zukommt, ist Teil von Kapitel IV. Mit Hilfe der im Katalog angeführten Begriffen möchten wir die Statue nun näher betrachten, um eine Interpretation zu ermöglichen:

Kopf und Gesicht (Abb.45)

Flack arbeitet aus dem Gesicht der *Civitas* eine einzigartige Persönlichkeit heraus, die den Werten und Tugenden der Stadt Rock Hill entsprechen und ihren Reiz präsentieren sollen. Die Augen der Statue sind nach unten gewandt, den Betrachter beobachtend und die Lippen vermitteln eine positive Stimmung, was dem Gesicht per se einen freundlichen Ausdruck verleiht. Das glatte, sehr symmetrische Gesicht führt ein Ideal einer Frau herbei, eine Makellosigkeit, aber zeigt auch Stärke und Charakter. Im Katalog wird zusätzlich von „südlicher Beschaulichkeit und Güte“ gesprochen, was den Bewohnern ein besonders heimisches Gefühl vermittelt.²³⁷ *Civitas* trägt die Haare in vielen Locken nach oben gesteckt. Sie reichen weit in die Stirn. Dekorativ zieren drei hintereinander geklappte Sterne die Haartracht über der Stirn und am Scheitel sitzt eine Rose, die von Bändern umspielt wird. Dekorative Bänder reichen auch von den Ohren bis zum Dekolleté der Figur. Die Symbolik zeigt bürgerliche Höflichkeit und ein Wohlgefühl gegenüber der Stadtgemeinde, um auf die Wichtigkeit von Individualität, Einzigartigkeit und Persönlichkeit sowie die des Individuums hinzuweisen.

Arme und Flügel (Abb.46)

Wie anfangs erklärt, hat Rock Hill eine Vergangenheit in der Textilindustrie. Flack macht diese Verbindung sichtbar, in dem sie nicht nur Bänder in den Haaren als Symbole verwendet, sondern die Flügel wie wallende Stoffbahnen erscheinen lässt. Die Metamorphose überträgt sich auf die Geschichte: Rock Hill wandelt sich von einer anfänglich erfolgreichen Textilstadt, um Teil einer vielfältigen, neuen Weltwirtschaft zu werden. Die über dem Kopf bogenartig zusammen genommenen Arme überhöhen die Emblematisierung des Kopfes mit den Sternen und der Rose, sowie den textilen Bändern. In ihren Händen hält sie rundgeformte,

²³⁶ AK Civitas 1990, S.5.

²³⁷ AK Civitas 1990, S.6.

emblematische Symbole, die abstrahiert die historischen, wirtschaftlichen und bürgerlichen Werte der Stadt anzeigen sollen. Die vier verschiedenen Symbole sind einem Kreis eingeschrieben. Einer der Kreise beinhaltet eine lodernde Flamme, die sich auf das Wissen der Menschheit bezieht und auf die naheliegende Universität Winthrop hinweist. Im zweiten Kreis sieht man fünf ausstrahlende Blitze und Wasser, das über ihnen abstrahiert als Dunst erscheint. Dies verweist auf das eigene Atomkraftwerk, das „*efficient and reasonable power for the city*“²³⁸ produziert. In den Händen der dritten Statue befinden sich Zahnräder, die die industrielle Entwicklung der Stadt mit der positiven Wirtschaft verbinden. Im Interview mit David Brigham erklärt Flack die Symbolik – Sterne - der vierten *Civitas* so: „*Inspiration to achieve your highest ideals in culture and art-reaching for the stars.*“²³⁹ Die Erklärung der Künstlerin verdeutlicht die Metapher, die Hauptaussage der Stadteinfahrt sein soll: *der Griff nach den Sternen ist für alle möglich.*

Haltung und Figur (Abb.47)

Die überlebensgroße Figur mit dem athletisch-geformten Körper entspricht keinem dagewesenen Stil einen Frauenkörper darzustellen. Die Muskulatur ist sichtbar, keine Fettpölsterchen lagern sich an den Hüften ab, sondern ein geradezu Olympischer Körper offenbart sich der Stadtgemeinde Rock Hills. Allerdings symbolisiert das klassizistisch anmutende Gewand eine Rückwärtsgewandtheit. Die Figur wird einerseits als modern und aktuell bezeichnet, aber gleichzeitig als Rest, als Überbleibsel von klassischen Skulpturen, die die Wurzeln der amerikanischen Zivilisation und der Demokratie anzeigen soll. „[...]the figure exudes a sense of decorum and gentility at the same time that her dramatic stance suggests dynamism and movement.“²⁴⁰, beschreibt der Katalog die Aussage der Figuren. Die Bänder und wallende Kleidung überhöhen das Moment der Bewegung und dynamisieren die auf Zehenspitzen stehende, nach vorne gewandte Statue. *Civitas* trägt ein kurzes Top, zwischen den Brüsten ist ein Medaillon angebracht. Eine Kordel umspielt ihre Hüften, die die fast durchsichtige, sehr anliegende Stoffbahn um ihre Beine hält. Die dynamisch-geformten Bänder und Textilien werden durch die Bewegung nach hinten besonders hervorgehoben und geben den Eindruck die Statue würde gleich schwerelos nach oben hin abheben oder zu fliegen beginnen.

Warum ist die Haltung von Relevanz? Die vier Statuen der *Civitas* stehen in einer der geschäftigsten Einfahrten in die Stadt Rock Hill, ihre Silhouette soll also rasch erkannt

²³⁸ Brigham 1999, S.7.

²³⁹ Brigham 1999, S.7.

²⁴⁰ AK Civitas 1991, S.7.

werden, ohne halten zu müssen. Da die Statue leicht nach vorne gekippt ist und aus ihrer Mittelachse fällt, lässt sich eine Verbindung mit den Gallionsfiguren auf Schiffen feststellen bzw. soll Bezug dazu herstellen. Die Streckung der Arme nach oben symbolisiert das Drängen in eine neue Zukunft, das innovative Denken der Stadt.²⁴¹

Dass Flacks Skulpturenkunst sich nicht wie ein neues Kapitel in ihrem Oeuvre offenbart sondern von ihren Gemälden der frühen 1980er Jahre abgelesen werden kann, meint auch John Perreault: *„Schooled in Abstract Expressionism, rather than Pop or formalist abstraction, she eschews Dada irony, flatness per se, systemic ways of working and ‚good taste‘. She has always been after bigger game: the high drama of Action Painting, social statement, the Jungian archetype, the redirection or reinterpretation of modernism, the universal work of art.“*²⁴² Perreault geht dabei auf Flacks Vergangenheit ein, in der sie als junge Frau mit etablierten Künstlern wie Jackson Pollock, Lee Kresner, Franz Kline und De Kooning im Art Club debattierte und sich über die Zukunft der Kunst unterhielt. Diese Neuerfindungen von Göttinnen, wie das Bildnis der Tochter Hannah oder einer neuen Isis ist bezogen auf den Begriff Mythos im Kapitel III. besprochen worden.

Flack selbst führt William Rush (1756-1833), den sog. „ersten Bildhauer Amerikas“²⁴³, als einen ihrer großen inspirativen Vorbilder an: *„Most art students have never heard of William Rush. He is truly the quintessential American sculptor.“*²⁴⁴ Wie die Göttinnen und Heldinnen, die Flack neuerfindet und mit aktueller Symbolik besetzt, kreiert Rush neue allegorische Figuren für den öffentlichen Raum, wie zum Beispiel eine seiner 1809 entstandenen *Allegorien zum Fluss Schuylkill* oder *Nymphe und Bittern* (**Abb.48**) in Philadelphia, die heute nur noch fragmentarisch erhalten ist.²⁴⁵ Cynda L. Benson meint im Katalog der University of Savannah for Arts and Design, dass Rush sich von den konventionellen Allegorien aus Musterbüchern entfernt hat und seine eigenen, persönlichen Personifikationen entwickelt hat, die vorwiegend amerikanische Themen behandeln.²⁴⁶ Als gelernter Holzschnitzer kommt Rush aus einer anderen, handwerklichen Richtung als die zeitgenössische Künstlerin. Er beginnt als junger Mann im Atelier des Vaters Schiffsmodele

²⁴¹ AK Civitas 1991, S.7.

²⁴² AK Reinventing the Goddess 2000, S.9.

²⁴³ Bantel 1982, S.9.

²⁴⁴ AK Reinventing the Goddess 2000, S.10.

²⁴⁵ Vgl. AK William Rush 1982, S.117. Letztendlich musste die Brunnenstatue einer Neugestaltung des Platzes weichen, außerdem war sie verwittert und dem Verfall ausgesetzt. Die Holzstatue wurde posthum 1872 in Bronze gegossen und bleibt so erhalten.

²⁴⁶ AK Reinventing the Goddess 2000, S.10; AK William Rush 1982.

und Gallionsfiguren zu schnitzen, für die er bekannt wird.²⁴⁷ Gemeinsam mit Zeitgenossen versucht Rush 1794 eine Kunstakademie zu gründen, die allerdings nach kurzer Zeit auf Grund von Auseinandersetzungen zerfällt. 1805 gelingt ihm gemeinsam mit Charles Willson und Rembrandt Peale die Neugründung einer Kunstakademie, der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, in der er bis zu seinem Tod einer der Direktoren bleibt.²⁴⁸ Stilistisch wird Rush dem Klassizismus zu geordnet, seine Werke entsprechen aber auch dem französisch-europäischen Rokoko des 18. Jahrhunderts.²⁴⁹ Die *Allegorie des Flusses Schuylkill/Nymphe und Bittern*, die am Hauptplatz von Philadelphia als Brunnen installiert den Leuten Wasser bringt, steht symbolisch für das Zusammenwirken von moderner Technik und Architektur. Ausgehend davon entwickelt sich der Hauptplatz zum Treffpunkt der Bürger und wird bald zu einem gemütlichen Platz zum Flanieren umgestaltet.²⁵⁰ Das Aufeinanderprallen von Architektur bzw. Skulptur und bürgerlicher Gesellschaft finden wir in Flacks *Civitas* wieder, die der Stadt neues Leben einhauchen soll. Flack bemüht sich allerdings nicht nur um Neuerfindungen, sondern bleibt auch der mythologischen Linie treu, beleuchtet diese aber mit zeitgenössischem Licht.²⁵¹ *Civitas* entspricht einer neu entwickelten und neu gestalteten Göttin, deren Attribute mythologisch besetzt sind. Flack versucht ihre persönliche Ideen zur öffentlich-zugänglichen Kunst damit zu vermitteln.²⁵²

a. „Public Images – Private Dreams“

Der berühmte Griff nach den Sternen ist uns bekannt: so umschreiben wir metaphorisch die Erfüllung eines innersten Wunschs oder langersehnte Erfolge. Flack macht mit *Civitas* die Metapher sichtbar, beschreibt gleichzeitig visionär die positive Veränderung der wirtschaftlichen Lage Rock Hills.

An einer der wichtigsten Kreuzungen an der Dave Lyle Boulevard, die zum Stadtzentrum führt, erstrahlen seit 1990 die vier monumentalen weiblichen Statuen aus Bronze. Die Statuen erheben sich auf einem 2,75m hohen Sockel zu insgesamt 6,70m großen Allegorien der Stadt. Riesige Säulen flankieren die Boulevards und auf den angelegten Landschaftsterrassen befinden sich als passender Hintergrund Sträucher und Büsche. (**Abb.49**) Die allegorischen

²⁴⁷ Watson 1905, S.575.; Vgl. Bantel 1982, S.9. Die amerikanische Skulpturenkunst in der großen Revolution beschränkt sich auf praktisches Gut wie ornamental gestaltete Möbel oder Grabsteine. Erst mit dem Anwachsen der Schiffswerften entwickeln sich neue Möglichkeiten für neue, ehrgeizige Holzschnitzer: die ersten, großen amerikanischen Skulpturen für den öffentlichen Raum entstehen.

²⁴⁸ Siehe Association Agreement, 29. Dezember 1794, Pennsylvania Academy Archives.

²⁴⁹ Bantel 1982, S.22-23.

²⁵⁰ AK William Rush 1982, S.114-115.

²⁵¹ AK Reinventing the Goddess 2000, S.10.

²⁵² AK Reinventing the Goddess 2000, S.18.

Figuren stehen modellhaft für moderne bürgerlichen Tugenden, die laut Carl Friedrich Bahrdt Pünktlichkeit, Ordnung, Sparsamkeit, Wirtschaftlichkeit, Fleiß und Ehre bedeuten können.²⁵³ Ihr Untertitel *Four Visions* deutet auf die vorausblickenden Funktionen der Statuen hin.²⁵⁴ Auf der anderen Seite spricht der zusätzliche Titel die Entstehungsgeschichte der Skulpturen hin – nämlich auf die Kollaboration verschiedener Instanzen: Künstlerin, Architekt und Stadtgemeinde. Flack erzählt, dass die Zusammenarbeit mit dem Stadtplaner Michael Gallis zufällig zustande kam. Eine Unterhaltung über die Werte von Kunst im öffentlichen Raum führte zum Auftrag an Flack Großskulpturen für eine Stadt zu schaffen. Gallis ist als Architekt und Stadtplaner im Raum Rock Hill tätig und unterrichtet an der Charlotte University von North Carolina. Visionär geht er an die Planung des Platzes für Rock Hill heran.²⁵⁵

Die Stadteinfahrt als eine moderne Agora²⁵⁶, die nur mit dem Auto zu erreichen ist, die aber vor Ort tatsächlich Platz zum Flanieren lässt. Eine anschauliche Interpretation dazu liefert Gouma-Peterson, die meint, dass die Bewegungen des Lebens und der Kunst hier in dieser Skulpturenanlage überlappen. Die Figuren selbst werden zu flüchtigen Begegnungen inmitten einer Welt ständiger Bewegung. Alles fließt.²⁵⁷

Flack nennt immer wieder wichtige Vorbilder aus denen sie ihre Kunst schöpfen konnte. Die Barockkünstlerin Roldàn steht Pate für Flacks Skulpturenkunst. Für die monumentalen Stadtskulpturen von Rock Hill in South Carolina bezieht sie sich auf mehrere britische Künstler aus dem 19. Jahrhundert. Susan Beattie publizierte 1983 das Buch *The New Sculpture*²⁵⁸ in dem sie, in themenorientierten Kapiteln, die Entwicklung der neuen, modernen Skulptur im britischen Raum behandelt. *Civitas* bringt Flack selbst, mit den Engländern Alfred Gilbert (1854-1934) und Alfred Drury (1856-1944) in Verbindung.²⁵⁹ Mitte des 19. Jahrhunderts hatte der kaum beachtete, eher anonyme Beruf des Bildhauers ausgedient und wurde mit Hilfe von einigen Persönlichkeiten zu einer neueren, dynamisch-verführenden Kunstgattung erhoben. Dem Akt in der Skulptur maßen die Künstler neue Gedanken, neue Bedeutung zu. Ausgehend von architektonischer Dekoration ergaben sich auf verschiedenen Ebenen Neuerungen, auch in der Tradition der Memorialen und Denkmälern. Beattie spricht

²⁵³ Bahrdt 1984, S.273-278.

²⁵⁴ Gouma-Peterson 1992, S.132.

²⁵⁵ Brigham 1994, S.9.

²⁵⁶ Agora, griech. Markt, Volksversammlung.

²⁵⁷ Gouma-Peterson 1992, S.132.

²⁵⁸ Beattie 1983.

²⁵⁹ Brigham 1994, S.2.

sogar von „*redefinition of sculpture's role*“.²⁶⁰ Damit in Verbindung stehen die Kunstwerke von Gilbert –als herausragendes Werk sei Queen Victoria für Winchester Castle genannt – oder aber auch William Hamo Thornycrofts skulpturales Oeuvre.²⁶¹ Eine Beziehung zum europäischen Symbolismus lässt sich erörtern: die Natur dient als Quelle der Inspiration und als Ausgangspunkt für das ganze Werk. Die Symbolisten wollen die Natur reformieren, indem sie auf die innere Realität der Menschen eingehen. Der Traum, die Gefühle, die Gedanken und die Imagination formieren sich zu den gängigen Themen ihrer Kunst. In der zeitgenössischen Bildhauerei stellt sich erst um 1880 die Frage nach einem neuen Vokabular, weg von der klassizistischen Tradition, die mit Hilfe der Gedanken der späten Prä-Raffaeliten und den Experimenten von George Frederick Watts (1817-1904) und Alfred Stevens (1817-1875) beantwortet werden soll und in Alfred Gilbert und seinen Zeitgenossen aufgeht.²⁶² Die Skulpturenkunst entwickelt sich weg von den französischen Vorbildern und bekommt ihre eigene, sehr persönliche Aussagekraft. Besonders intensiv dürfte laut Beattie diese Beobachtung auf *Perseus Arming* von 1881-82 zutreffen: Gilbert lehnt sich zwar an den Zeitgeist der französischen Vorgänger an und nimmt sich große Bildhauer wie Donatello und Cellini als Vorbild, aber sein wichtigstes Motiv fußt in der eigenen, persönlichen Gefühlswelt. Sein Versuch den sterblichen Perseus darzustellen, soll den Menschen selbst und nicht den Helden zeigen. Gilbert meint: „[...] *I conceived the idea that Perseus before becoming a hero was a mere mortal, and that he had to look to his equipment.*“²⁶³

Wie die Überschrift des Unterkapitels beschreibt – „*Public Image-Private Dreams*“ – öffnet sich die privat-symbolische Skulptur einem größeren Publikum. So nimmt Gilbert zum Beispiel nicht nur ein Foto der Queen als Portraitvorlage für sein Werk, sondern macht seine Mutter zur Quelle der Inspiration.²⁶⁴ Passend scheint ein Vergleich mit Gilberts Denkmal für Antony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury zu sein, das am Piccadilly Circus 1893 installiert wurde. (Abb.50) Er verzichtet bei der Gestaltung des Brunnens auf eine portraithafte, figurative Darstellung des Grafen, was Gilbert Kritik und sogar Korrektur²⁶⁵ des zuständigen Komitees einbringt. Üblich für öffentliche Aufträge für Denkmäler individueller Personen

²⁶⁰ Beattie 1983, S.6-7.

²⁶¹ Vgl. Beattie 1983, S. 204-5: William Thornycroft, General Gordon, 1885-8, in Bronze mit Relief.

²⁶² Beattie 1983, S.135.

²⁶³ Beattie 1983, S.141 in: Gilbert zu Joseph Hatton in: The Life and Work of Alfred Gilbert, Easter Art Journal 1903, S.10.

²⁶⁴ Beattie 1983, S.207

²⁶⁵ Alfred Gilberts Lehrer Boehm hatte seinen Schüler für die Ausführung des Bronzebrunnens vorgeschlagen. Nachdem nach Vorstellung des Monuments dem Komitee die Verbindung zum Grafen fehlte, bestand es auf eine Einfügung des Portraits in den Sockel, was passierte. 1894, also ein Jahr nach der Installierung am Piccadilly Circus, wurde es wieder entfernt weil es als unpassend empfunden wurde. Vgl Beattie 1983.

sind ganzfigurige Darstellungen oder Büsten des zu Erinnernden. Auch für dieses zweite Bildnis Lord Shaftesburys war ein ganzfiguriges Portrait vorgesehen. In diesem Fall schlägt Gilbert aber einen völlig neuen Weg ein²⁶⁶; er besetzt den Brunnen mit allegorisch-symbolischen Figuren, die auf die Großherzigkeit des Verstorbenen hinweisen. Das überlaufende Wasser von einem ins andere Bassin meint die Liebe zur Menschlichkeit, die der Graf verbreitet hat. Aus den sieben Schalen liest man ikonographisch die Sieben Akte der Barmherzigkeit und für die Figur des Eros, die den Mittelpunkt des Brunnens ausmacht, steht nichts anderes als selbstlose Liebe.²⁶⁷ Grundsätzlich dürfte diese Interpretation nahe liegen, jedoch führt Jason Edwards drei Probleme an, die Schwierigkeiten machen die ursprüngliche Intention Gilberts zu erläutern: erstens arbeitete Gilbert mit einem Komitee, das ihm Vorschriften machte und viele Kompromisse bedeutete. Die zweite Problematik ergibt sich wie von selbst, denn Gilbert arbeitete sieben Jahre an dem Projekt, in denen sich seine Pläne mehr als einmal stark veränderten. Schlussendlich erschweren Kritiker, die irreführend berichtet haben. Insbesondere die Berichterstattung über die „*blindfolded love*“²⁶⁸ – nur ein Blick reicht um zu sehen, dass die Augen des Eros weder verbunden noch geschlossen sind.²⁶⁹ Die zeitgenössischen Reaktionen weisen eine breite Spanne von Ablehnung bis Verteidigung auf, viele waren von der Nacktheit des Eros empört, sowie irritiert, dass ein Abbild Earl Shaftesbury fehlt. Richard Dormont meint weiter: „*This is because it [das Denkmal] has, not humour, but high spirits: Eros, wearing only a fluttering loincloth and his eccentric helmet flies past his tazza and conch shell above a seafood platter full of flying fish, seashells, and helmeted babies grasping slippery fishtails: the Shaftesbury Memorial succeeds because it is, finally, London's most charming statue.*“²⁷⁰ Edwards liefert ein sehr genaues, gut recherchiertes Paket an Problemen die sich mit der Interpretation des Werks ergeben und sind in seiner Publikation nach zu lesen, da eine genaue Ausführung dessen zu weit führen würde.²⁷¹

Einzigartig ist Gilberts Werk allerdings deshalb, weil das Denkmal weder von einem Architekten geplant noch von einem Hydraulikspezialisten untersucht wurde, sondern allein

²⁶⁶ Gilbert musste das Komitee erst von seiner neuen Idee überzeugen und dieses stimmte überraschenderweise damit überein.

²⁶⁷ Dormont 1986, S.136-138.

²⁶⁸ Edwards 2006, S.96. Gilbert selbst hat im Interview mit Hatton davon gesprochen: „*blindfolded love sending forth indiscriminately, yet with purpose, his missile of kindness, always with the swiftness the bird has from its wings, never ceasing to breathe or reflect critically, but never soaring onwards, regardless of its own perils and dangers.*“ siehe Edwards 2006, S.95. zitiert nach Hatton 1903, S.76.

²⁶⁹ Edwards 2006, S.94-96.

²⁷⁰ Dormont 1986, S.138.

²⁷¹ Siehe Edwards 2006.

das Werk eines Bildhauers und Goldschmieds ist. Seinen Fähigkeiten als Goldschmied ist es zu verdanken, dass das Monument in verschiedenen Bronzierungen glänzt – Gilbert setzt sich jahrelang mit den unterschiedlichen Vorgängen von Metall auseinander und experimentiert im work-in-progress. Eros lehnt sich an seine Skulpturenvorgänger Perseus und Ikarus an, die beide – dem Viktorianischen England unangemessen – nackte, männliche Figuren äußerster Eleganz und Dynamik darstellen. In den Jahren nach der Enthüllung kritisierten viele den homoerotisch-androgynen Moment des nackten Jungen.²⁷² Gilbert bedient sich auch diesmal dem neo-Florentinischen Vokabular, das er u.a. von Donatellos David übernommen hat.²⁷³ Beattie beschreibt Gilberts Modus der überlagerten Bildervariation so: „*Baroque in the manipulation of bronze and the great sweep of drapery, Gothic in the marshalling of its detail and Donatellesque in the pathos of its statuettes, the great monument was a melting pot from which memorial sculpture emerged transformed in scope and significance.*“²⁷⁴ Dieses Potpourris von Stilen ist uns von Flack bekannt, die nun auch auf Gilbert zurückgreift und seine Werke in die heutige Zeit transferiert. Gilberts Werk stellt einen nackten, jugendlichen Mann da, dessen athletischer Körper in seiner balancierenden Haltung angespannt ist. Er hält den Bogen in seiner Linken, sein Blick folgt der Richtung des Pfeiles. Auf Zehenspitzen des linken Beins beugt er sich graziös nach vorne, das rechte Bein nach hinten gestreckt, während auf Eros Rücken riesengroße Flügel nach oben weisen. Vergleichen wir diese Figur mit *Civitas*, sehen wir nur sehr wenige Parallelen. Allerdings kann man im androgynen athletisch-trainierten Körper eine Verbindung sehen. Zusätzlich bedienen sich beide Künstler verschiedenen Materialien, die sie in ihre Skulpturen einbinden, um sie zu veredeln oder mit Symbolik zu versehen.

Ein weiterer Anhaltspunkt für *Civitas* ist Alfred Drurys Kunst in Leeds. Sie nähert sich dem Arbeitsprozess an, in dem sie idente Modelle für die Frauenstatuen nimmt. Flack reiste vor Ort um sich die Arbeit Drurys anzusehen.²⁷⁵ Seine beiden Skulpturen *Morning* und *Evening* (Abb.51) von 1898 bilden ganzfigurige, nackte Körper zweier Frauen ab, deren Scham durch ein schmales Stoffband bedeckt wird. Die Körper zueinander gebeugt, aber parallel nebeneinander, stehen sie je auf einer Säulenbasis am Hauptplatz der englischen Stadt Leeds. Den Kopf zur Mitte gewandt, halten sie in der jeweils äußeren Hand nach oben gestreckt eine Flamme, die nachts beleuchtet wird. Flack nimmt aus Drurys Werk die Idee den Körper der *Civitas* aus einem Modell vier Mal zu gießen, genau wie es Drury tat.

²⁷² Edwards 2006, S.131.

²⁷³ Edwards 2006, S.93.

²⁷⁴ Beattie 1983, S.207.

²⁷⁵ Casteras 1992, S.103-104.

Versehen mit verschiedenen Attributen stehen Morgen und Abend nebeneinander. Der Exkurs nach England zeigt, wie viel Flack aus anderen Regionen der Welt und aus anderen Epochen schöpft.

b. Die weibliche Liga der amerikanischen Skulptur und Plastik des 19. Jahrhunderts

Wichtig für eine vollständige Sichtung der Vorbilder sind die vielen Künstlerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts in den USA, deren Werke die öffentlichen Plätze von New York nach und nach einnahmen, und die Flack inspirativ beeinflussten. Sie setzt sich u.a. mit Emma Stebbins auseinander, sowie mit Bessie Potter Vonnoh, Harriet Hosmer, und Evelyn Beatrice Longman. Wir möchten diese Frauen portraithaft vorstellen, um die Entwicklung der amerikanischen Skulptur im öffentlichen Raum New York zu hinterlegen. Sie absolvieren Ausbildung und Lehrzeit vorwiegend in Frankreich und Italien. Die Schwierigkeit faktennah über weibliche Künstlerinnen dieser Epoche zu schreiben, scheitert meist an der fehlenden Literatur. In diesem Fall ist Cravens *Sculpture in America* von 1975 eine große Hilfe zum kritischen Umgang. Ausgehend von Harriet Hosmer begeben wir uns auf eine Reise des Wandels. Während Hosmer noch hauptsächlich mit Marmor gearbeitet hat, verändert sich mit der Jahrhundertwende die Auftragslage und der Bronzeguss in den USA etabliert sich.²⁷⁶ Das plastische Modellieren versteht sich als direktester Ausdruck des Künstlers und das Modell in Bronze gegossen als naturgetreustes Abbild des Originals. Zusätzlich erleben Bronzestatuetten als Hausdekor einen Aufschwung, sie werden als Prestigeobjekte angekauft. Die namhafte Organisation National Sculpture Society, die ab 1893 Ausstellungen ausrichtet, bewirbt Bronzearbeiten. Ab 1898 nimmt die Organisation Potter Vonnoh als volles Mitglied auf, bis 1910 kommen noch acht weitere weibliche Künstlerinnen hinzu.²⁷⁷

Harriet Hosmer (1830-1908)²⁷⁸

Das Sammeln von Objekten der Natur und das Modellieren von Tontieren können als kindliche Vorstufe einer Bildhauerkarriere gelten. Hosmers Vater, Arzt, fördert seine Tochter in ihrem Streben die künstlerische Kreativität auszuleben. Geboren in Massachusetts baut sie sich im Elternhaus ihr eigenes Atelier auf – was zu großen Aufregungen führt, denn Bildhauerei war eine reine Männerdomäne. Mit der Beharrlichkeit der Skulptur treu zu bleiben, fängt sie sich die Bezeichnung „*unladylike*“²⁷⁹ ein. Im ersten Kapitel erläutern wir

²⁷⁶ AK Brawley Hill 1989, S.7.

²⁷⁷ AK Brawley Hill 1989, S.9.

²⁷⁸ Craven 1975, S.325; Thieme/Becker, Bd 17, 1924, S.546.

²⁷⁹ Craven 1975, S.326.

deutlich, dass das Verbot für Frauen an der Akademie an Anatomiestudien teilzunehmen, zu diesem großen Rückstand geführt hat; Hosmer belegt Privatstunden, bis sie letztendlich an der öffentlichen Medical School in St. Louis Aktstudienklasse besuchen darf. Dass Hosmer ihrer weiblichen Unabhängigkeit treu bleibt, und mit Einbußen umgehen kann, bezeugt Renate Rochners kurzer Artikel in einem Zitat: „*Ich habe Achtung vor jeder Frau, die genug Mut besitzt, die ausgetretenen Pfade zu verlassen [...] und sich, wenn es sein muss, auslachen zu lassen.*“²⁸⁰ Hosmers Atelier wird zum Treffpunkt für wichtige Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kultur, sie trifft sich mit der Schriftstellerin Elizabeth Barrett-Browning und deren Ehemann, knüpft Kontakte zur Königin Neapels und dem russischen Zar.

Die Reise der 22-jährigen Künstlerin 1852 nach Italien, Rom, hat bezeichnenden Einfluss auf die stilistisch klassizistische Ausrichtung ihrer Arbeiten. Hosmer begegnet Canovas sowie Thorwaldsens Arbeiten und studiert bei John Gibson, einem britischen Bildhauer.²⁸¹ In ihren Arbeiten fokussiert sie sich vor allem das narrative, erzählerische Moment und setzt sich weniger mit der skulpturalen Form auseinander – ähnlich wie ihre Zeitgenossen. Besonders in ihren frühen Arbeiten beschäftigt sie sich mit mythologischen und historischen Frauenfiguren. Beispielhaft greifen wir die Darstellung einer kolossalen, weiblichen Statue der Königin von Palmyra, dem heutigen Syrien, *Zenobia* (Abb.52) von 1857 heraus. Zenobias Geschichte liegt in der Zeit lange zurück; bekannt als Königin von Palmyra besetzt sie Ägypten und den asiatischen Raum bis ihre Gebiete im Jahr 272 n. Chr. von Aurelian, dem Kaiser des römischen Reichs, erobert werden. Hosmers heroische Büste der Königin gibt einen Eindruck von der verlorenen lebensgroßen Figur, die sie in Ketten zeigt, in denen sie durch Rom geführt wurde. Zu Gesicht bekommt der Betrachter ein gesenktes, aber dennoch heroisches Haupt der Königin. Ihre makellose Schönheit lässt sie unnahbar und somit noch stärker wirken; ihr resignierter Ausdruck unterstreicht dies. Die beschlagene Krone sitzt fest auf ihrem Kopf, der von kaskadenartig fallendem Haar umspielt wird. Die Figur der Zenobia entspricht dem Anspruch Hosmers weibliche Persönlichkeiten darzustellen - in diesem Fall mit einem exotisch-anmutendem Hintergrund – und ihnen bzw. sich selbst damit Gehör zu verschaffen.

Zenobia erfüllt diese Bestrebungen; oftmals in Europa und den USA ausgestellt, erlangt Hosmer nicht nur in Italien, sondern auch in ihrer Heimat einen bedeutenden

²⁸⁰ Rochner in: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/harriet-hosmer/>

²⁸¹ Rochner in: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/harriet-hosmer/> (01.03.2012)

Namen.²⁸² In den Jahren danach wendet sich Hosmer vorwiegend dem Portrait zu, da sie durch ihren Erfolg in Europa viele Aufträge erhält. Einer ihrer letzten dürfte die Darstellung der Königin Isabella von Spanien für San Francisco 1892 gewesen sein. Ihre Karriere endet aber schon länger davor, um 1875. Hosmers Unabhängigkeit und Freiheit inspiriert andere Bildhauerinnen diesen maskulin konnotierten Beruf erfolgreich auszuüben.

Emma Stebbins (1815-1882)²⁸³

Das Leben der 1815 geborenen, in New York City ansässigen Künstlerin durchläuft einige Jahrzehnte, bis sie sich nach der Malerei der Bildhauerei widmet. Stebbins geht, wie viele ihrer Zeitgenossen, nach Rom, um dort Erfahrungen zu sammeln und zu lernen. Sie trifft u.a. auf Harriet Hosmer und geht bei Paul Akers in die Lehre. Biographische Details zu Stebbins tauchen selten in amerikanischer Literatur auf. Als sie 1870 in die Staaten zurückkehrt, arbeitet sie bis an ihr Lebensende als Schriftstellerin an der Biografie von Charlotte Cushman.

Obwohl ihr heute bekanntes, künstlerisches Oeuvre sehr klein ist, erlangt Stebbins einige öffentliche Aufträge für die Stadt New York. *Angel of the Waters* (Abb.53) im New Yorker Central Park ist einer der wichtigsten für sie, geschaffen im Jahr 1862. Die Brunnenfigur zählt bis heute zu den interessantesten Plätzen inmitten der grünen Lunge der Stadt. Als erste Frau, die einen Auftrag der Stadt erhält, wollen wir den Bethesda-Brunnen genauer betrachten.

Die zentrale Brunnenfigur, die das oberste Bassin in stark bewegter Haltung einnimmt, trägt die Züge einer nachdenklichen jungen Frau. Die Schrittstellung dynamisiert die Bronzeskulptur noch weiter, zusätzlich strecken die üppigen, greifvogelartigen Flügel die Figur nach oben gen Himmel. Tatsächlich aber blickt die Frau nach unten, auf das Wasser, auf ihre zu schützenden Kinder – wie ein Schutzengel streckt sie den rechten Arm aus, um zu helfen. Diese Geste verweist auf die Geschichte, die wiederum mit der Gewinnung von Wasser für die Stadt zu tun hat.²⁸⁴ 1842 eröffnete das Croton Aquaedukt und den New York stand reines, frisches Wasser zur Verfügung.²⁸⁵ Ausgehend vom Neuen Testament, der Heilung des Gelähmten am Teich Betesda, entsteht die Idee für einen heilenden Engel, der

²⁸² Art Institute of Chicago in: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/American/Zenobia>

²⁸³ Craven 1975, S.333.

²⁸⁴ Die Essenz und Relevanz von Wasser in den Städten haben wir schon bei William Rushs Allegorie von Fluss Schuykill sowie bei Alfred Gilberts Auftrag in London.

das New Yorker Wasser einerseits segnet, andererseits mitfeiert- *the Angel of the Waters*.²⁸⁶ Auch der Namen des Brunnen entspringt der biblischen Geschichte.

In ihrer Linken hält der Engel Lilien – ein Symbol für Keuschheit und Reinheit – denn Hygiene kann nun gewährt werden. Das Obergewand sitzt überkreuzt geschnürt und dekorativ antikisiert an der Brust. Die Falten der Kleidung unterstreichen die Bewegung. In der darunterliegenden Ebene des Brunnens befinden sich vier Knaben, die Reinheit, Gesundheit, Frieden und Mäßigung symbolisieren. Sie stellen die säulenartige Verbindung, der Basis, zwischen dem unteren Bassin und dem oberen dar, auf dem Stebbins detaillierte, klassizistische Skulptur über Wasser zu schweben scheint. Die Basis wurde von Calvert Vaux und Jacob Wrey Mould gemacht.²⁸⁷

In Stebbins Arbeit liegen ähnliche Grundprinzipien wie in den Göttinnen von Flack. Auch wenn die Skulptur des 19. Jahrhunderts rein christlich-allegorische Symbolik vertritt, greifen beide Künstlerinnen auf den Moment des Heilens zurück, den sie auf öffentlichem Ort präsentieren. Während der Engel von Stebbins eher einer Schutzengeldarstellung gleicht, stilistisch dem Klassizismus zugeschrieben wird, und die Bewegung vorwiegend durch ihre Bekleidung entsteht, spricht sie doch die Bürger der Stadt an und erinnert an ein Großereignis. *Civitas* hingegen ist modern, aber Bewegung wird ebenso durch ihr Gewand und ihre Balancstellung initiiert, und vertritt genauso ein Ereignis der Stadt Rock Hill, das für die Zukunft essentiell war, nämlich einen Wirtschaftsaufschwung zu erreichen.

Die folgenden vier Künstlerinnen stehen einander sehr nahe, da sie ca. zeitgleich leben, in den USA sowie Paris oder Italien studieren und arbeiten. Sie kennen sich teilweise sogar persönlich und lernen voneinander bzw. arbeiten miteinander. Das Art Institute in Chicago und die New York Art Students League bieten Modellierklassen für Frauen an, in denen sie am Aktmodell studieren.²⁸⁸

Evelyn Beatrice Longman (1874-1954)

Gemeinsam mit Potter Vonnoh studiert Longman bei Lorado Taft, einem Professor am Art Institute in Chicago, der in Paris an der Ecole des Beaux-Arts studierte. Er fördert junge Künstlerinnen, indem er ihnen als Assistentinnen praktischen Unterricht gibt. Taft kollaboriert für die bekannte Ausstellung in Chicago 1893 mit Longman und Potter Vonnoh. Longman

²⁸⁶ Neues Testament, Joh 5,1-5,18.

²⁸⁷ Führungen im Central Park, Februar und April 2012.

²⁸⁸ AK Brawley Hill 1989, S.10.

beginnt ihre Ausbildung mit Abendkursen an Art Institute und wird ab 1898 zur Vollzeitstudentin, arbeitet mit Taft und unterrichtet im Sommer. Nach ihrer Graduation verlässt sie Chicago und studiert für drei Jahre beim Bildhauer Daniel Chester French.

Ihre erste bedeutende Figur entsteht für die Ausstellung in St. Louis 1904, *Victory*; eine jugendliche Männerfigur, die in ihrem späteren Oeuvre noch einmal prominent auftreten wird. Schon mit der kleineren Bronze übertrifft Longman alle Erwartungen, denn die Statue wird auf der Kuppel der Festivalhalle installiert. Zusätzlich überreicht ihr das Komitee die Silberne Medaille. Die allegorische Figur ist römisch gekleidet, hält Lorbeer und Eiche in der Hand. Ihr Umhang weht wallend um ihren Oberkörper und umspielt die athletisch-gestreckte Figur. Die Muskeln scheinen durch ihr Obergewand hindurch, der diagonal gelegte Metallgürtel macht klar, dass der Junge bekleidet ist. Ungewöhnlich für die sonst so klassische Figur ist die Haltung: auf Zehenspitzen balancierend hält der junge Mann die rechte Hand siegreich in die Höhe gestreckt.²⁸⁹

Longman ist bekannt für ihre Zusammenarbeit mit Architekten für öffentliche Aufträge. Zum Beispiel arbeitet sie mit Henry Bacon zusammen, der bekannt ist für das Lincoln Memorial in Washington D.C. Für unser Thema interessant ist die in New York installierte architektonische Skulptur für die Spitze des alten Western Union Gebäude. Heute befindet sich die Statue des *Genius of Telegraphy* oder *Electricity* in der Eingangshalle der Telefongesellschaft AT&T in New York.²⁹⁰ Mit 6,70m erreicht die Figur eine gewaltige Höhe (**Abb.54**). Der vergoldete junge Mann ist uns von der Siegesdarstellung bekannt, allerdings trägt er statt des Umhangs Flügel auf dem Rücken, Blitze und Kabel in seiner Hand. Körperstruktur und Pose sind auf Monumentalität vergrößert dieselben.²⁹¹

Anna Vaughn Hyatt Huntington (1876-1973)

In ihrem langen Leben machten Hyatt Huntington besonders ihre monumentalen Denkmäler bekannt. Dass sie außerdem hunderte von Kleinbronzen angefertigt hat, ist selbst Kennern nicht geläufig. Hyatt Huntingtons Leben verändert sich durch die Heirat 1923 mit Archer Huntington, mit dem sie ein Grundstück in South Carolina, die Brookgreen Gardens, zur enzyklopädischen Sammlung von amerikanischer Skulptur anlegt. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit bekennt sie sich auch als leidenschaftliche Sammlerin und Patronin.²⁹²

²⁸⁹ AK Brawley Hill 1989, S.15 u. 47.

²⁹⁰ Weitere Titel für Longmans Figur sind Spirit of Communications oder Golden Boy.

²⁹¹ AK Brawley 1989, S.16.

²⁹² AK Brawley 1989, S.17. Vgl. Cerinda W. Evans, *Anna Hyatt Huntington*, Newport Virginia, 1965.

Nach ihrer Reise nach Frankreich im Jahr 1907 verlässt Hyatt Huntington die Kleinstbronzen und kreiert lebensgroße Tierstatuen. Jedes Charakteristikum des Tieres arbeitet sie detailgetreu heraus, die Anatomie der Tiere mit Muskelspannung und Bewegungsmöglichkeit ist ihr vertraut, was ihre Arbeiten besonders rhythmisch macht. Ihr Oeuvre ist nennenswert, da die Künstlerin ab 1909 Reiterstatuen anfertigt: Johanna von Orleans, die noch in Frankreich entsteht. Ihr wird auch in New York ein Wettbewerb für jene Reiterstatue zugetragen, dessen Auftragslage verlangt, dass ein besonders komplexer Typus der Statue kreiert werden soll, nämlich *„a blending of feminine and masculine characteristics, of idealistic and heroic qualities, of deep feeling and martial ardor...a work at once truly original and in accord with the best traditions.“*²⁹³ Dass ihre künstlerischen Fähigkeiten die Auftragslage befriedigte, zeigt welche Möglichkeiten weibliche Künstlerinnen im öffentlichen Raum zu Beginn des 20. Jahrhundert zukamen, allerdings mussten sie reich, weiß und mit einem in der Gesellschaft gut etablierten Mann verheiratet sein.²⁹⁴ Die Reiterstatue befindet sich in New York City, Riverside Drive an der 93. Straße. Flack, die in dieser Gegend aufgewachsen ist, hat Johanna von Orleans oft gesehen und studiert. Hyatt Huntington ist eine der Frauen, die Flack unbewusst von Kindheit an inspiriert haben.

Bessie Potter Vonnoh (1872-1955)

*„[...]with its rich modelling, flickering surfaces, lavish decorative element, lively naturalism, and affinity with neo-Renaissance, neo-Baroque, architectural revival.“*²⁹⁵ Craven beschreibt Potter Vonnohs intim-sensibles Werk mit den Worten anderer Epochen und begreift sie als eine der in New York sesshaften Künstlerinnen, die sich um die Jahrhundertwende der Skulptur zuwenden. Wie Flack wird sich als radikal bezeichnet, da sie sich gegen das akademische Ideal der griechischen Klassik und der Monumentalskulptur verschrieben hat.²⁹⁶ Potter Vonnohs erfolgreichste Arbeiten behandeln Mutter-Kind-Motive oder zeigen spielende Kinder. Das Kind als solches stellt die Künstlerin in den Mittelpunkt, denn sie zeigt *„wholsome beauty of young children.“*²⁹⁷ Aussagekräftig geht sie mit den sehr persönlichen Zügen des Mutterseins um. Bekannt macht Potter Vonnoh das Werk *The Young Mother* von 1896, in das Ideen aus dem französischen Beaux-Arts Stil einfließen. Die Mütter und junge Frauen sind im zeitgenössischen Gewand dargestellt; sie wirken spontan und sehr modern in Thema und Technik.

²⁹³ Zitiert nach AK Brawley 1989, S.17.

²⁹⁴ AK Brawley Hill 1989.

²⁹⁵ Craven 1975, S.501.

²⁹⁶ AK Brawley Hill 1989, S.12.

²⁹⁷ Craven 1975, S.502.

Studiert hat die Künstlerin ab 1890 am Art Institute in Chicago, wo sie in Kontakt mit vielen anderen, männlichen Künstlern kommt, die ihr zu einer ihrer ersten Ausstellungen im Brooklyn Museum 1913 verhelfen. Zwei Europareisen, nach Paris und Rom, verändern ihren Stil maßgeblich – Potter Vonnoh beginnt z.B. im Gewand zu generalisieren und klassizistischer zu arbeiten. 1899 heiratet sie den Maler Robert Vonnoh und lebt in New York City.

Wie Emma Stebbins erhält auch Potter Vonnoh öffentliche Aufträge der Stadt New York, die wir uns genauer ansehen wollen. Mit *Water Lilies* einer Skulptur, die sie 1914 bereits anfertigt, kommt sie zum Erfolg der öffentlichen Garten-Skulpturenkunst. *Water Lilies* stellt ein junges, stehendes Mädchen dar, das auf einem Stein in der Mitte des Brunnens steht. Den Kopf hat es zur Seite geneigt, um auf die Wasserlilie zu schauen, die es seiner linken Hand hält. Den rechten Arm streckt das Kind balancierend zur Seite. Die Figur strahlt Ruhe und Stille aus, jedoch wirkt sie nicht starr, sondern vermittelt kindliche Entdeckerfreude.²⁹⁸ Für diese Skulptur in Bronze, die privat in Auftrag gegeben wurde, erhält Potter Vonnoh 1920 einen Preis von der National Association of Women Painters and Sculptors, der ihre Arbeit ehrt und die Künstlerin selbstbewusster macht. Den Charme der Statue beschreibt S. Helenda Rosse im April 1925: „*It is with very small statues that the most delightfully surprising effects can be arranged; figures so small that they are hardly noticed until the visitor of the garden is almost face to face with them.*“²⁹⁹ Da die Statue nur 73cm groß ist und in einer Gartenanlage zwischen gleichgroßen Pflanzen verschwindet oder miteinwächst, kommt ihr ein besonderer Charme zu. 1934 wird die Statue in den Brookgreen Gardens in aufgestellt.³⁰⁰

Ab 1926 gestaltet sie die zentrale Brunnenfigur für das Frances Hodgson Burnett Brunnendenkmal im Central Park (**Abb.55**). Dem Denkmal für den Autor, der mit Kurzgeschichten und seiner Novelle *The Secret Garden* bekannt wurde, unterliegt eine tiefere Bedeutung. Der Brunnen soll speziell Kinder ansprechen, die Burnett mit seinen Geschichten einerseits unterhalten, andererseits gelehrt hat. Bildung sei das Heilmittel der kranken Gesellschaft, die sich nur durch das Wissen der Kinder über Natur weiterentwickeln kann.³⁰¹ Erst im Jahr 1937 wird das Denkmal enthüllt, da es viele Unstimmigkeiten zwischen Stadt und Komitee gab. Dargestellt sind zwei kindliche Figuren. Ein auf einem Stein rastender, Flöte-spielender Junge hat hinter einem stehenden Mädchen seinen Platz eingenommen. Das Mädchen hält eine Schale in beiden Händen, aus der ein Vogel Wasser trinkt. Ihren Kopf hat

²⁹⁸ Aronson 2008, S.164.

²⁹⁹ Aronson 2008, S.167.

³⁰⁰ Aronson 2008, S.177.

³⁰¹ Aronson 2008, S.195.

sie zur Seite des Jungens nach unten geneigt und strahlt mysteriösen Charme aus, da es im Schatten liegt. Eingebettet in einen Brunnen und darum angelegte Pflanzen, erinnert die Statue an den geheimnisvollen Garten von Burnett. Das Spiel mit Licht und Schatten, Reflektionen und Glanz spielt in diesem Werk eine große Rolle.

Malvina Hoffman (1885-1966)

Die jüngste der Künstlerinnen, die in diesem Kreis vorgestellt werden, wächst in New York auf und studiert an der Brearley Schule Malerei und Zeichnen. An der Art Students League vertieft sie sich in der Malerei, jedoch entscheidet sie sich nach ihrem Abschluss Skulpturen zu schaffen. Erste Portraitbüsten aus Marmor sind mit 1909 datiert. Inspiration entnimmt Hoffman, Tochter des Konzertpianisten Richard Hoffman, Rodins Werk und ihr größter Wunsch besteht darin, bei ihm zu lernen. Nach dem Tod ihres Vaters reisen Mutter und Tochter für längere Zeit nach Europa. Besonders London, wo Hoffman einem Ballett beiwohnt, beeindruckt sie. Tanz und Bewegung, also die Dynamik des Balletts fasziniert sie: „*Here were impressions of motion of a new kind, of dazzling vivacity and spontaneity and yet with a control that could come only from long discipline and dedication.*“³⁰² Die Leidenschaft der tanzenden Körper interessiert sie und besonders das Moment der Bewegung der Tänzerin Anna Pavlova nimmt sie in ihr Oeuvre auf. In Paris beginnt Hoffman bei Janet Scudder zu arbeiten, bevor sie nach vielen Versuchen in Rodin einen Lehrer und Mentor findet. Für Rodin steht zu dieser Zeit das Fragment im Vordergrund und er kritisiert Hoffmans Arbeiten so sehr, dass sie z.B. der vollständigen Skulptur *Russian Dancers* einen Arm, das Bein und den Kopf abbricht. Rodin unterstützt und fordert die junge Frau sehr. „*Promise me Malvina that you will never do sculpture to please anyone or to amuse – always be serious, thoughtful, responsible [...]*“, gibt er ihr mit auf den Weg.³⁰³ 1911 kehrt Hoffman nach New York zurück. Sie trifft erst 1914 auf ihre große Muse, die Tänzerin Pavlova, deren dynamisches Abbild sie so oft geschaffen hat.

Das intensivste Projekt, das von Hoffman bekannt ist, betrifft die 1929 beauftragte Monumentalskulptur für das Field Museum in Chicago mit dem Titel *Living Races of Man*. Fünf Jahre investiert die Künstlerin um Charakteristika detailliert zu erforschen, damit sie ihrem Stil gerecht wird. Sie bildet kompromisslos naturalistisch ab. Einige Reisen sowie zahlreiche Modelle in Gips und viele Studien zählen zur Vorbereitung für das Monument, das über 100 lebensgroße Figuren beinhaltet. Die Besonderheit in diesem Monument liegt in der

³⁰² Hoffman 1965, S.108. zitiert nach AK Brawely Hill 1989, S.20.

³⁰³ Hoffman 1965, S.125.

verschiedenfarbigen Patinierung um zum Teil unterschiedliche Hautfarben zu erreichen oder bestimmte Textilien und Gewänder hervorzuheben.³⁰⁴ Alle Skulpturen wurden in einer Art Skulptureninstallation als Ausstellung gezeigt. Zum Beispiel *Bali Dancer* (Abb.56) ist heute Teil des Skulpturenparks in Brookgreen Gardens, South Carolina.

Weitere nennenswerte Künstlerinnen, die in die sich als Vergleichsbeispiele anbieten würden, sind die Künstlerin und Patronin Gertrude Vanderbilt Whitney, Janet Scudder und Enid Yandell. Nun stellt sich natürlich die Frage, was die besprochenen Künstlerinnen mit Audrey Flacks Oeuvre zu tun haben. Wir wollen auf keinen Fall eine irrealer Kontinuität herstellen, die Linearität vermittelt, die historisch nicht vertretbar ist. Aber zwischen den historischen Personen und der zeitgenössischen Künstlerin ergeben sich Parallelen. Die Künstlerinnen lebten in New York oder verbrachten Zeit ihres Lebens dort und waren die wenigen Bildhauerinnen, die öffentliche Aufträge erhielten. Flack verbindet mit den genannten Frauen ihre Wohn- und Arbeitsstätte sowie ihre Tätigkeit als weibliche Bildhauerin, die sich oft als Schwierigkeit herausstellte. Anstatt wie Malvina Hoffman Inspiration in Auguste Rodin zu finden, erkennt Flack das Potential in Camille Claudel, seiner Schülerin. In einem Gespräch nennt sie die Reise nach Frankreich und den Besuch des Rodin Museums nicht wegen Rodins Kunst als Erfolg, sondern die Erkenntnis, dass Claudel Skulpturen geschaffen hat, die Flack für eindrucksvoller und inspirativ empfindet.³⁰⁵

Auch die Thematik der skulpturalen Kunst der Frauen spezialisiert sich auf Alltagsszenen, Darstellungen von Frauen und Müttern oder allegorische Statuen und Brunnenfiguren. Emma Stebbins Sujet des Engels nähert sich sehr an Flacks Göttinnen oder Heilerinnen an. Während in Bessie Potter Vonnoh's Oeuvre kaum thematische Parallelen zu finden sind, stellt sie mit ihren Figuren eine nachdenklich-geheimnisvolle Aura her, die den Betrachter miteinbezieht und von der Licht-Schatten-Modellierung ausgeht, die auch für Flack essentiell ist. Licht, als Reflektion gesehen, interessiert sie schon in ihren früheren Gemälden, und ist gemeinsam mit Farbe eines der wichtigsten Anliegen der zeitgenössischen Künstlerin. Der zuvor besprochene Galatea Brunnen steht mit den Werken von Malvina Hoffman in Zusammenhang, denn er zeigt eine Frau in bewegter, tanzender Pose, den rechten Arm graziös wie eine Ballerina über den Kopf gebeugt, während sie den anderen Arm zur Seite bewegt.

³⁰⁴ AK Brawely Hill 1989, S.21-22.

³⁰⁵ Im Gespräch mit Audrey Flack am 15. Februar 2012.

Dass Flack nicht nur in Rock Hill einen wichtigen Auftrag erhalten hat, sondern auch in New York, ihrer Heimatstadt Eindruck gemacht hat, zeigt das nächste Unterkapitel über die Statue von Katharina von Braganza, die letztendlich nur in Lissabon aufgestellt wurde.³⁰⁶

c. Zum Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum am Beispiel von *Königin Katharina von Braganza*

Die zweite wichtige Skulptur, die in der Öffentlichkeit nicht umgesetzt werden konnte, betrifft die Statue der Königin Katharina von Braganza aus Portugal. 1988 entwickelt Flack für die portugiesisch-amerikanische Organisation „Friends of Queen Catherine“ ein Modell der Königin, das sie 1993 präsentiert. Historische Hintergründe und biografische Fakten klären wir im Vorfeld, um danach einen Blick auf die Statue selbst, ihren Entstehungsprozess und die Divergenzen mit dem öffentlichen Publikum sowie der Presse, um letztendlich die Frage zu klären, warum die Statue bis heute keinen Aufstellungsort gefunden hat.

Katharina von Braganza und die historische Verbindung zu Brooklyn, New York

Als Tochter des Grafen von Braganza Johannes IV. von Portugal und seiner Frau Luisa de Guzmán, einer Tochter der Medina-Sidonie Familie in Vila Vicoso geboren, erlebt Katharina Henrietta ein spannendes, abwechslungsreiches und tragisches Leben. Schon von früher Kindheit an laufen Verhandlungen mit verschiedenen Königshäusern in Europa, um das junge, neue Königreich Portugal zu festigen. Vor allem eine Allianz mit England wird von den Eltern, der im Konvent aufgewachsenen, sehr religiösen Frau ins Auge gefasst. Auf Grund verschiedener politischer Auseinandersetzungen verzögern sich die Heiratspläne mit dem englischen König Karl II. bis 1662.³⁰⁷ Am 29. Mai 1660 wird Karl II. zum König von England gekrönt. Die Heiratsverhandlungen beginnen von neuem; Katharinas Mitgift beinhaltet die Hafenstädte Tanger und Bombay und umfasst Handelsprivilegien mit Brasilien und Ostindien sowie eine hohe Summe englischer Pfund. Im Gegenzug dazu verspricht ihr Karl II. die freie Ausübung des katholischen Glaubens in England sowie militärischen Schutz für Portugal gegen Spanien und Frankreich. Am 13. Mai 1662 erreicht Katharina den Hafen in Portsmouth.

³⁰⁶ *Islandia* ist in Brooklyn New York öffentlich aufgestellt.

³⁰⁷ Durch den Bürgerkrieg in England verlässt die Königsfamilie fluchtartig ihr Land und lebt für einige Jahre im Exil am Kontinent. Der regierende König Karl I. wird zum Tode verurteilt und Lordprotektor Oliver Cromwell übernimmt die Regierung. Gleichzeitig beschließen Spanien und Frankreich die Auflösung des Königreichs Portugal. Erst mit dem Tod Cromwells 1658 hoffen beide Länder aufatmen zu können, die Heiratsgespräche werden aufgenommen und gefestigt. Karl II. und seine Familie kehren nach England zurück und ihm wird die Königswürde verliehen.

Zeitlebens machen Katharina verschiedene Ereignisse und Lebensgewohnheiten die Zeit in ihrer neuen Heimat schwer. Im Kloster aufgewachsen und erzogen, fällt Katharina das höfische Leben schwer, sie weiß nichts über die Intrigen zwischen den vielen Mätressen Karls und war auch vor der Heirat nicht über die illegitimen Kinder ihres Ehemannes eingeweiht. Besonders mit seiner bevorzugten Mätresse Barbara Villiers, die lange Zeit Privilegien am Hof genießt und sogar zur Kammerzofe der Königin ernannt wird, pflegt Katharina ein gespaltenes Verhältnis. Der stark verankerte katholische Glaube führt bis zur Staatsaffäre, die den Ruf nach Scheidung laut machen, sowie den illegitimen Sohn James Scott zum Thronanwärter zu ernennen. Die Große Plage, die Pestwelle in der 70.000 Menschen ihr Leben lassen, und eine Feuerkatastrophe werden Katharinas „falschen“ Glauben zugeschrieben und sie wird zum Sündenbock des Königreichs. Außerdem steht die Unfruchtbarkeit der Königin dem öffentlichen Wohlwollen im Weg, sowie dem Faktum, dass Katharina kaum Englisch oder Französisch spricht. Dass Karl II. den Rufen des Parlaments und des Volkes nicht nachgibt, liegt an seiner Überzeugung gottgewollter König zu sein und seine absolutistische Macht nicht anderen Händen übergeben zu wollen. Die größte Demütigung erlebt die Königin aber 1678 als sie des Hochverrats wegen versuchten Mordes angeklagt wird.³⁰⁸ Karl II. konvertiert am Tag vor seinem Tod zum katholischen Glauben und erhält die letzte Ölung und stirbt am 6. Februar 1685.

Die Witwe Katharina zieht sich nach Somerset House und Hammersmith zurück und verbleibt mit den beiden weiteren Königen Jakob I. und Jakob II. im guten Verhältnis. Erst die verlorene Schlacht Jakob II.s gegen Wilhelm von Oranien – die sog. Glorious Revolution – veranlasst Katharina England für immer zu verlassen, sie kehrt nach Portugal zurück wo sie im Palast von Bemposta residiert. Politischen Ruhm erlangt sie durch ihre Regentschaft ab 1704, da ihr Bruder König Peter III. schwer erkrankt. Ihre erfolgreiche Herrschaft wird sogar verlängert, allerdings stirbt Katharina am 31. Dezember 1705 plötzlich an den Folgen einer Kolik.³⁰⁹

Auftrag an Audrey Flack: Problematiken

Diese kurze Biographie der englischen Königin Katharina spannt den Bogen für das Großprojekt auf, das Flack 1988 zugesprochen wurde. Der historische Name des Stadtteils Queens in New York, könnte möglicherweise von Katharina kommen. Auch James Driscoll, einer der Forscher der Queens Historical Society meint, dass diese Annahme nur logisch sei,

³⁰⁸ Titus Oates, ein Baptistenprediger, beschuldigt die Königin des versuchten Mordes an Karl II. und ihre Gemächer werden durchsucht. Seine Anschuldigungen stellen sich als reine Hirngespinnste heraus.

³⁰⁹ Panzer, Englands Königinnen 2006.

aber nicht bewiesen werden kann.³¹⁰ Zwei andere bekannte Stadtviertel, Brooklyn und Staten Island, hießen Kings County und Richmond County. Die Auftraggeber der Monumentalstatue, die Freunde von Königin Katharina, haben aus der Portugiesischen Handelsorganisation und deren Ausstellung zum 300. Geburtstag von Katharina im Queens Museum of Art den genannten Verein gegründet. Die Figur, die zweitgrößte, öffentliche Statue New Yorks nach der Freiheitsstatue, sollte ihren Aufstellungsort am Hunters Point am East River, in die Richtung der UN-Gebäude schauend, erhalten. Allein der geplante Aufstellungsort bringt in den 1990ern die Gemüter zum Kochen: Wieso kehrt die Statue für Queens dem Stadtteil den Rücken? Wieso blickt sie die Bewohner nicht an?³¹¹ Weitere Spannungen kündigen sich nach der Gründung des Komitees „Friends Against Catherine of Braganza“ an, dessen mediales Sprachrohr Betty Dopson ist. Dopson, die Katharinas finanziellen Reichtum dem transatlantischen Sklavenhandel verschreibt, bringt diese Vorwürfe gegen eine Installation der Statue im Jahr 1998 auf. „*Do we really need a statue of a slave mistress?*“, meint Dopson polemisch in einem der vielen Zeitungsartikel, die in den 1990er Jahren das vermeintliche „feel-good“-Projekt gefährden.³¹² Vor allem aber wendet sich das Komitee an die vielen politischen und wirtschaftlichen Befürworter der Statue, insbesondere an eine der frühesten Förderer, die Präsidentin des Stadtviertels Claire Shulman.³¹³ Ihre 180-Grad-Wendung nachdem die Rufe der Afro-Amerikanischen Bevölkerung des ethnisch sehr unterschiedlichen Stadtviertels lauter und lauter wurden, begründet sie so: „*Decend people are offended and that troubles me. I don't think of Catherine of Braganza as necessarily evil.*“³¹⁴ Aber der Fakt, dass die Königin in einem Zeitalter lebte, in dem Sklavenhandel gefördert wurde, lässt Shulman umdenken und unterstreicht ihre sehr politische Handlung sich gegen rassistische Vorwürfe auszusprechen.

Einige Fragen stellen sich natürlich wie von selbst: welche historischen Grundlagen finden sich dazu? War Katharina tatsächlich in den Sklavenhandel involviert? Und wieso wählt die Auftraggeber-Organisation gerade die Königin Englands aus dem 17. Jahrhundert? Für die Künstlerin Flack, die den Wettbewerb zur Erstellung der Bronzestatue gewinnt, scheint die Aussage klar zu sein, denn sie sieht die Königin als das Abbild einer starken und positiven Frau, die trotz vielen Spannungen ihr Leben gelebt und überlebt hat. Sie bezeichnet

³¹⁰ The Queens Tribune 2003.

³¹¹ Rutkoff/Abadjian 2003.

³¹² Bearak 1998.

³¹³ Andere Förderer sind in den Zeitungsartikeln namentlich genannt: Jimmy Carter, Senator Alfonse M. D'Amato, Mario M. Cuomo, David N. Dinkins, Bürgermeister Rudolph Q. Giuliani, Gouverneur George E. Pataki, Donald J. Trump und Gouverneur Christine Todd Whitman.

³¹⁴ Bearak 1998.

sie sogar als archetypisches Bild einer Frau, als Königin, als Heldin, als Kämpferin.³¹⁵ Dass Katharina sich mit Sklavenhandel bereicherte, bezweifelt u.a. Frank Melton, Professor der Geschichte. Er findet im Nachlass der portugiesischen Prinzessin sogar, dass sie einen Teil ihres Vermögens karitativen Zwecken, wie der Freilassung von Sklaven verschrieben hat.³¹⁶ Unterstützende Künstler, sowie die ausführende Künstlerin selbst und andere Historiker neben Frank Melton sind empört über die Entscheidung der Politikerin Shulman. Sie wundern sich, wieso nicht auch diese Zeit der amerikanischen Geschichte gewürdigt werden kann. Doch nicht nur die Person Katharina erregt Aufsehen, sondern auch die Wahl des Ortes. Neben den Afro-Amerikanischen Protesten gegen die Skulptur, erhebt auch die Irisch-Amerikanische Gesellschaft ihre Stimme. „*American ideals are not based on statues of a monarch*“, begründet Thomas Paino seine Abneigung gegen die Aufstellung – er verweist auf die amerikanische Geschichte und den Wert der Demokratie. Ironisch, meint er, sei auch, dass Katharina das Schlachtfeld des Revolutionskrieges überblicken würde.³¹⁷

Beschreibung der Statue

Die riesengroße Statue der Katharina blickt mit offenen Augen nach Manhattan, so dachte der Auftraggeber ursprünglich. Sie steht nicht, sie sitzt nicht, sie thront vor allem nicht, sondern sie soll sich bewegen. Flack meint, dass ihre Skulptur den Lauf der Zeit anzeigen soll und dies versucht sie durch eine dynamisierte Statue zu erreichen.³¹⁸ Planende Architekten stellten Katharina auf eine Kugel, die sich drehte und somit die Vergänglichkeit des Moments, den Lauf des Tages und der Jahreszeiten implizierend. (Abb.57) Das Gesicht zeigt weder Hochmut noch Geiz, sondern zeigt eine einfache Frau. (Abb.58) Flack stellt einen multiethnischen Anspruch an ihr Werk – sie möchte in einer Darstellung verbinden, was im Stadtteil Queens verbunden ist: viele verschiedene Nationen, viele verschiedene Hautfarben, viele verschiedene Sprachen. Katharina trägt ihr Haar in Stoppellocken und um den Hals eine Perlenkette. Das teure Gewand und die goldene Krone machen sie zur Königin. Flack legt bei ihren Arbeiten großen Wert auf Farbe und die Reflektion von Licht darin. Die am Kleid angebrachten Perlen und Diamanten in Rot- und Orangetönen leuchten bei bestimmten Lichteinfall; sie blenden oder beleuchten. Sie sind Hilfsmittel den Betrachtenden in das Monumentalwerk miteinzubeziehen. Katharinas Gewand bewegt sich stark und deutet auf die gewollte Dynamik hin, die Zeit mit sich bringt. In ihrer Hand hält sie eine Glaskugel, die

³¹⁵ AK Reinventing the Goddess 2000, S.18.

³¹⁶ AK Reinventing the Goddess 2000, S.18. und Bearak 1998.

³¹⁷ Bearak 1998.

³¹⁸ Vortrag am Rutgers College, New Brunswick, New Jersey USA, 03.04.2012.

wiederum Interaktion mit dem Betrachtenden vorschlägt – verzerrt kann das Publikum sich in der Kugel betrachten und wird Teil der Geschichte.³¹⁹

Verglichen mit Frédéric-Auguste Bartholdis Freiheitsstatue (**Abb.59**) von 1886 sehen wir eine viel selbstbewusstere, jüngere Frau, die auch als solche dargestellt ist. Während die Sehenswürdigkeit in Falten gehüllt keine weibliche Silhouette zulässt, besteht Flack darauf zu zeigen, das es eine Frau ist, die über den East River blickt. Farbe und Licht stehen im Vordergrund, und obwohl Licht bzw. Feuer auch das Attribut, der mit dem Strahlenkranz gekrönten Freiheitsstatue oder Liberty Lady ist, verwendet Bartholdi keine Flächen um Licht zu reflektieren.³²⁰ Dieser Vergleich gibt Anstoß für weitere Überlegungen zu Monumentalstatuen und deren Unterschiede. Für Flack symbolisiert die Freiheitsstatue Ärger und Wut: „*Sie ist eine unproportionierte, dicke, verärgerte Frau und verweist auf ein altmodisches Frauenbild.*“³²¹ Mit *Civitas* und *Katharina* und den anderen Auftragsstatuen versucht Flack die Gesellschaft auf ein Frauenbild aufmerksam zu machen, das nicht der Realität entspricht. Die Künstlerin fordert den Betrachtenden auf, sich darüber bewusst zu werden und ihre Skulpturen als neuen, modern-idealisierten Frauenkörper zum Umdenken zu verwenden.³²²

d. Selbstbildnisse: Audrey Flack als Hl. Teresa

Eine wichtige Verbindung zwischen dem neuen, skulpturalen Oeuvre und der vergangenen Malerei sind die vielen Selbstbildnisse der Künstlerin, die über die Jahre hinweg entstanden sind. Das sog. Weibliche abzubilden und sich selbst in Verbindung zwischen Künstlerin und Subjekt/Objekt zu setzen, ist Flack – bewusst oder unbewusst - ein Anliegen. Witzling schreibt: „*The tension between woman as artist and woman as subject was a leitmotif in the important and private series of self-portraits executed during the 1950s with which she made the stylistic bridge from Abstract Expressionist to realist.*“³²³ Gouma-Peterson meint, dass sich die Künstlerin der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im Bild bewusst war, und noch vor der feministischen Bewegungen mit ihren Selbstportraits versucht, diese Rollenbilder zu hinterfragen. Weiter beschreibt die Autorin die Selbstbildnisse, die in großer

³¹⁹ Das Symbol der Glaskugel als Reflektor entnimmt Flack aus *Wheel of Fortune* (Vanitas) von 1977.

³²⁰ Gayle/Cohen 1988.

³²¹ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

³²² Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

³²³ Witzling 1994, S.114.

Zahl zwischen 1952 und 1960 entstanden sind, als hilfreiches Vehikel für Flack, um sich selbst zu finden, sich selbst als Mutter und Künstlerin zu definieren.³²⁴

Wir sind der Ansicht - und Flack bestätigt dies in einem Gespräch - dass die skulpturalen Göttinnen und Heilerinnen Züge ihres Gesichts in sich tragen.³²⁵ Dieser These folgt nun eine klare Antwort: Audrey Flack stellt sich selbst skulptural in kolossaler Form als Hl. Teresa (**Abb.60**) dar. Das 2012 entstandene Portrait entpuppt sich als Höhepunkt der Ausstellung im gleichen Jahr in Gary Snyder Gallery, Chelsea, New York.

Herausgreifen möchten wir im Vergleich ein frühes Selbstportrait, das Flack 1958 angefertigt hat. Nicht zu übersehen in *Triple Self-Portrait* (**Abb.61**) sind die verschiedenen, sehr persönlichen Ebenen, die Flack auszudrücken versucht. Allein der Fakt, dass sie sich dreimal darstellt, weist auf eine innere Spaltung der Künstlerin hin, die durch die unterschiedlichen Ausführungen im Portrait verstärkt wird. Gouma-Peterson ordnet die Gemälde einer äußerst introspektiven Phase zu: „*These [Triple Self-Portrait und Double Self-Portrait] are among her most introspective and psychologically complex paintings.*“³²⁶ Der Betrachter blickt auf eine Kombination von drei Bildnissen, die einerseits die reale Künstlerin Audrey Flack in ihrem schwarzen Top zeigen, in der Mitte eine direkt aus einer Leinwand blickenden, ernsten Frau und auf der linken Seite eine durchsichtige, puppenhafte Gestalt. Die drei Frauen stellen die komplexen Kämpfe der Künstlerin als weibliches Mitglied einer männlich-dominierten Kunstwelt dar. Die unbewussten Momente der krisengeladenen, jungen Mutter, die nicht weiß wieso ihre Tochter Melissa immer weint, und zusätzlich nie schläft. Der fragmentierte Körper verweist auf die generelle Situation zwischen den unterschiedlichen Rollen der Frau Audrey Flack, und ihre Schwierigkeiten diese zu verbinden.³²⁷ Der Malstil in den späten 1950er Jahren ist geprägt vom Studium an der Art Students League in New York, der expressiv-abstrakten Kunst von Franz Klein und gleichzeitig der Hingabe zum realistischen Bild, das zu der Zeit in der amerikanischen Kunst keinen Erfolg brachte.³²⁸ Das Spiegelmotiv lässt Flack in einem Janusportrait erscheinen, das den Betrachter in seinen Bann zieht und gleichzeitig die Misere klar macht, in der sich die Künstlerin befindet. In den Selbstportraits der 1950er Jahre spricht Flack zu ihrem Publikum, sie möchte ihre eigene

³²⁴ Gouma-Peterson 1991, S.26.

³²⁵ Im Gespräch mit Audrey Flack, 15. Februar 2012. Gouma-Peterson vergleicht die Madonnendarstellungen aus den 1970er Jahren mit den Selbstbildnissen und identifiziert Flack darin, 1991, S.32-33.

³²⁶ Gouma-Peterson 1991, S.30.

³²⁷ Gouma-Peterson 1991, S.30.

³²⁸ Gouma-Peterson 1991, S.23-25.

Stimme haben, nicht eine unter den Männern sein, denen sie sich angepasst hat. Erst vierzehn Jahre später blickt sie wieder in den Spiegel, um ein neues Abbild zu schaffen.

Wir allerdings wenden uns den 1980er Jahren zu, kurz bevor Flack sich dazu entscheidet Skulpturen zu schaffen. Zu dieser Zeit hat sie viele persönliche Krisen überwunden und sich in ihrer Malerei weiterentwickelt, ihren eigenen Stil gefunden, auch wenn sie nach wie vor der Gruppe der Fotorealisten zugeordnet wird. Für das Portrait verwendet Flack ein Foto, das jemand anderer von ihr geschossen hat. Sie steht in Distanz zu sich selbst, um das Foto von ihr neu zu interpretieren und zu verstehen. Mit *We Are All Light and Energy* (Abb.62) betitelt, beweist allein der Titel die Transformation hin zur figurativ-spirituellen Kunst, die im Laufe der 1980er Jahre entsteht. Text und die direkte Übertragung dessen auf die Leinwand erhält beträchtliche Bedeutung: „we are all light and energy“ steht in gelber Farbe tief eingekratzt am oberen Ende der Leinwand. Flacks Kopf umgeben expressive Pinselstriche, die wie ein Heiligenschein in weiße, dick-aufgetragene Farbe übergehen. Auch in diesem Bild blickt die Künstlerin direkt aus dem Bild. Sie wirkt selbstbewusster – gleichzeitig aber distanzierter - was durch den ausladenden Stil bekräftigt wird. Auf der Schulter sitzt ein grüner Papagei, der den Betrachter ebenfalls direkt anblickt. Er steht für ein langes, ausdauerndes Leben. Dies könnte auf Flacks bisherigen Weg hinweisen, den sie eingeschlagen hat. Gouma-Peterson meint, dass Flack in einer Weise ihren expressiven Stil der 1950er wieder aufgreift und – anders – weiterführt, während sie in den Selbstportraits in den Stillleben 1970er nicht so offenkundig mit ihrem eigenen Abbild arbeitet.³²⁹ Allerdings geht Flack ganz anderes mit ihrem Selbstbildnis um, sie präsentiert ihre krisengebeutelte Seele nicht mehr auf dem Silbertablett, sondern stellt ambivalente Symbolik in den Vordergrund, die der Betrachter erst dechiffrieren muss. Die Hinwendung zur Darstellung als Ikone unterstreicht das Heiligenschein-ähnliche Motiv sowie die kräftigen Farben. Die Ambiguität ist deutlich spürbar, denn private, persönliche Dinge rücken stark in den Hintergrund, sind aber präsent. Im selben Bild betrachten wir eine Ansicht einer Frau, die in sich gewachsen ist, aber nichts von sich zeigt, sondern eine universelle, archetypische Frau repräsentieren soll.³³⁰

1982 entsteht das letzte Selbstportrait für über zwei Dekaden. Erst 2012, in Form eines bunt bemalten Gipskopfes, kehrt das Portrait ihrer selbst deklariert ins Oeuvre zurück. Die nun 80-jährige Künstlerin verjüngt und idealisiert ihre Gesichtszüge, jedoch sind diese grundsätzlich erkennbar. Symbolische Attribute, die aus der Popkultur kommen, bemalt sie in

³²⁹ Gouma-Peterson 1991, S.40-41.

³³⁰ Gouma-Peterson 1991, S.40.

kontrastierenden, schillernden Farben. Die Farbe – eines der wichtigsten Elemente in Flacks Arbeiten – changiert zwischen Blau-, Rot- und Silbertönen, eine Technik, die an barocke Metallauflagen an Skulpturen erinnert, wie sie auch im Oeuvre von Luisa Roldàn zu finden sind. Symbole, die sie verwendet, sind zum Beispiel Herzen, Sterne und Rosen, die alle aus ihrem Kopf zu strömen scheinen. Die Anlehnung an die Pop Art Szene weist zurück auf die 1960er Jahre und ihre damaligen Zeitgenossen. Berninis Werk steht eindeutig für den kolossalen Kopf Pate, denn – so findet Flack – seine Teresa ist eines der gelungensten Kunstwerke der Kunstgeschichte.³³¹ Auf die Frage, wieso die Künstlerin das Bildnis der Transformation der Hl. Teresa aufgreift um sich selbst darzustellen, beantwortet sie so: „*The St. Teresa is a moment out of time.*“³³² Dieser Moment der Transformation und der übernatürlichen Ekstase entspricht also einem zeitlosen Moment, der nicht in diesem Raum- und Zeitkontinuum stattfinden kann. Dem Betrachter vermittelt das Bildnis vermischte Gefühle, die aufs erste nicht zuzuordnen sind. Ist es Chaos? Ist es innere Ruhe? Sind beide Momente vereint? Flack meint, dass dieser transitorische Moment die Büste heilig macht.³³³ Für die Deutung sind die Symbole im Haar sowie die starke Farbigkeit essentiell. Eine Pistole ist an den Kopf der sonst weiß-gehaltenen Skulptur gelegt, doch anstatt von Patronen quillt Farbe aus dem Lauf der Waffe. Interpretativ meint Flack, dass sie den Moment der Kreativität zeigt, bzw. die Wichtigkeit der Inspiration für eine gewachsene Künstlerin wie sie. Neben den Zuckerherzen und Sternen, befindet sich auch ein anatomisch-korrektes Herz im Haar-Farben-Gewirr der Skulptur. Verbindet dieses Symbol Physisches mit Psychischem? Flack glaubt, dass dieses Bildnis ihrer selbst ein Abbild der gewachsenen Künstlerin und Frau zeigt, die seit vielen Jahrzehnten auf der Suche ist. Diese Skulptur vereint die lebenslange Suche, die Inspiration, die Kreativität und das Wachsen der Künstlerin in sich selbst.³³⁴

Zusammenfassung *Civitas*

Der Mythos der Hl. Teresa und das große Vorbild Bernini verbinden sich in einer zeitgenössischen Darstellung der Künstlerin selbst, die ihr Innerstes und ihren Werdegang auszudrücken versucht. Der Weg der Kreativität und der Inspiration scheint lang und mühevoll zu sein, aber letztendlich quillt sie aus dem Kopf der Künstlerin. Die spirituelle Ebene genauso wie das neue Bild der Frau das Flack in die Welt hinaus bringen möchte, sind Teil dieser innigen Gestalt. Zum Teil orientiert sich Flack an Vorbildern des 19. Jahrhunderts,

³³¹ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

³³² Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

³³³ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

³³⁴ Gespräch mit Audrey Flack, April 2012.

die sie aus dem New Yorker Stadtbild kennt. Vorwiegend handelt es sich dabei um weibliche Bildhauerinnen deren Namen bis heute kaum erforscht sind, die aber Flacks künstlerischen Blick seit früher Kindheit geprägt haben. Dieses Kapitel zeigt u.a. wie die Künstlerin mit öffentlichen Aufträgen, ihrer Vision und den Auftraggebern zu kämpfen hat – im Fall von Katharina von Braganza – und welchen Einfluss Skulpturen in der Öffentlichkeit für die Ökonomie einer Stadt haben können, wenn sie richtig gedeutet werden.

VI. RESÜMEE UND AUSBLICK

Zu Beginn der Arbeit stellten sich viele Fragen rund um unterschiedliche Themen, die miteinander verflochten sind und die sich ergänzen. Die vielen Beispiele zeigen, dass die Künstlerin Audrey Flack ihre Arme weit ausstreckt, um Inspiration aus den verschiedensten Teilen der Welt zu bekommen. Mythos, Spiritualität, Schönheit, Kitsch und Öffentlichkeit sind nur die Hauptakteure dieser Arbeit. Miteinander verknüpft ergeben sie ein weites Netz von Verbindungen und Knotenpunkte und unlösbaren Knäulen bis zu geraden, roten Fäden. Anfangs öffnete ich diese Lade und entstaubte jenes Regal, ich blickte tiefer und weniger tief, aber letztendlich standen einige Schubladen offen: Wohin soll ich Audrey Flacks Kunst also stecken?

Flack sichert mit ihren mythologischen Frauengestalten ein besseres Verständnis für das öffentliche Publikum, das interessiert ist, sich dem Mythos zu nähern und zu interpretieren. Die Künstlerin geht ein neues Verhältnis mit den Betrachtenden ein, in dem sie diesen auffordert die figurative Darstellung zu interpretieren, die modernen Ansprüchen nachkommt. Sie versteht sich als heilende, energiegeladene Schamanin, die den Menschen durch ihre Skulpturen ein neues Selbstverständnis für Natur, Weiblichkeit und dem Mythos selbst vermitteln will. Die Verbindung zur österreichischen Malerei des phantastischen Realismus besteht nicht nur im gleichen Gedanken des heilenden Prozesses der Kunst, sondern ebenso in der Identifizierung als Heiler und Heilerin. Betrachten mit Hilfe von Farbe und Form, Licht und Schatten eine Geschichte nahezubringen und sie positiv zu überraschen, und dennoch den Anspruch des ikonographisch divergenten Kunstwerks nicht zu verlieren, steht beiden Künstlern – Fuchs und Flack – zu. Persönliche Spiritualität und Religion stehen in Flacks Oeuvre im Vordergrund, allerdings spezialisiert sie sich nicht auf eine besondere Religion sondern versucht im Gegenteil zu vereinen, um ein größeres Bild zu schaffen. Antikes aus Griechenland und Ägypten scheint dem zeitgenössischen Verständnis genauso nahezuliegen wie jüdische, buddhistische und christliche Symbolik oder Ornamentik. Dieser Ansatz bringt einen neuen Zugang in die Kunst, der Flacks persönliche Weltanschauung zeigt, aber auch positiv zwischen Menschen vermitteln soll. Wie gesagt, sieht sie sich selbst als Heilerin, vielleicht in ihrem jüngsten Portrait als Hl. Teresa sogar als Heilige. Flack schafft ihre eigenen Schöpfungen von Göttinnen, die Züge ihrer selbst tragen. Ähnlich behandelt die Künstlerin Symbolik: sie versucht universale Formen zu finden, die sich für die Betrachtenden ansprechend und verständlich gestalten.

Die Statuen, die für ein breites Publikum öffentlich zugänglich sind, sprechen Problematiken zwischen Politik und Öffentlichkeit an, und erweisen sich im Fall von *Katharina von Braganza* als Sündenbock für verschiedene politische Organisationen. Somit hat Flack recht, wenn sie meint, dass ihre Kunst durchaus politisch ist – auch in Rock Hills Fall geht der Auftrag für *Civitas* von der Bürgermeisterin. Wir zeigen, dass Kunst im öffentlichen Raum auch in unserer Zeit ein wichtiger Ort der Zusammenkunft, des Austausches und der Inspiration ist.

Die meisten weiblichen Statuen geben ein selbstbewusstes, modernes Bild der Frau ab, die Flack geschaffen hat. Symbolik spielt eine relevante Rolle, um die Figuren interpretieren zu können. Indirekt behandelt Flack die Spannung zwischen den Begriffen Weiblichkeit und Feminismus, die v.a. in den Gemälden der 1970er Jahre aufeinander prallen. Flack macht verständlich, dass beide Strömungen essentiell in ihrer Kunst sind. Eine weitere Annäherung an die jüngsten Skulpturen findet mit der Parallelsetzung zur Kitsch-Art von Jeff Koons statt, in der ich herausgefunden habe, dass Flack an einer gefährlichen Grenze zwischen Kitsch-Art und Hochkunst changiert.

Gleichzeitig lasse ich viele verschiedene Ansätze offen, die diskutiert werden könnten. Das ideale Frauenbild steht im Mittelpunkt, aber trotz allem versucht die Künstlerin jeder Frau Platz zur Identifikation in ihren Statuen zu lassen: „Jede Frau ist Teil meiner Göttinnen!“

Einige weiterführende Fragestellungen, die sich im Schreibprozess entwickelten, konnten nicht gelöst oder nicht beantwortet werden. Sie sollen aber dennoch an dieser Stelle Platz bekommen. Ein wichtiges zu hinterfragendes Kapitel stellen die Materialien dar, mit denen Flack arbeitet. Einerseits erscheint es mir spannend die Entwicklungslinie von den jungen, expressiven Jahren, in eine Art Realismus hin zu spiritueller Malerei und zu skulpturalen Darstellungen von Göttinnen. Auf der anderen Seite zeigt dieser Prozess einer künstlerischen Weiterentwicklung die Irrelevanz in verschiedenen Gattungen – Skulptur, Architektur, Malerei – zu denken, sondern interdisziplinär, auch im traditionellen Bereich zu denken. Wie hat sich das Material verändert und wie wird es in die figurativen Darstellungen integriert? In diversen Unterkapiteln spreche ich von Flacks Malerei, die ich verbindlich in Zusammenhang mit den Skulpturen sehe und somit einen roten Faden verfolge. Den Gemälden soll zukünftig ebenso größere Aufmerksamkeit der Kunstwissenschaft zukommen. Ich konnte sie in diesem Fall nur miteinbeziehen, aber nicht genau behandeln.

Die Frage nach einer bestimmten Zuordnung stellt sich für Kunsthistoriker oft, allerdings sehe ich in Flacks skulpturalen Darstellungen keine Möglichkeit eine zeitgenössische, passende Schublade zu finden. Natürlich bieten sich die besprochenen epochale Einordnungen – wie Klassizismus – an. Allerdings versuche ich mich selbst an den Gedanken zu gewöhnen die Schubladen offen zu lassen, ohne eine tatsächlich zu schließen. Vielleicht schwimme ich so gegen den kunsthistorischen Strom, der versucht Kunst detailliert zu definieren und zu kategorisieren.

Eine neue Richtung schadet jedoch nie.

VII. ABBILDUNGEN



Abb. 1: Flack, Medusenhaupt, 1990.



Abb. 2: Flack, Medusenhaupt, 1989.



Abb.3: Fries des Artemisia-Tempels, 590v. Chr.



Abb. 4: Tazza Farnese, hellenistisch.



Abb.5: Cellini, Detail Medusenhaupt, 1545-54.



Abb. 6: Bernini, Medusa, 1630.



Abb.7: Kopie nach Phidias, Medusa Rondanini,



Abb.8: Rubens, Medusenhaupt, 1618.



Abb.9: de Gheyn II, Neid/Invidia.



Abb.10: Watts, Medusa, 1843-47.



Abb.11: Burne-Jones, Das Schreckenshaupt, 1887.



Abb.12: Versage-Logo.



Abb.13: Harrison Ford als Medusa, „Man of the Year“-Award, 1996.



Abb.14: Flack, Daphne, 1993.

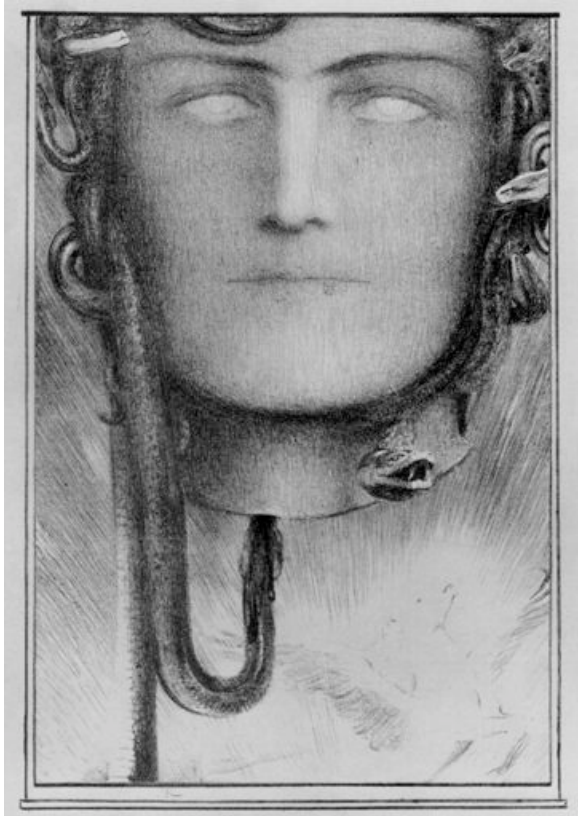


Abb.15: Knapff, Blut der Medusa, 1895.



Abb.16: Mucha, La Nature, 1899.



Abb.17: Flack, Hannah Who She Is, 1982.



Abb.18: Flack, Isis, 1983.



Abb.19: Rossetti, Beata Beatrix, 1872.



Abb.20: Rossetti, Mnemosyne, 1881.



Abb.21: Rossetti, Proserpina, 1874.



Abb.22: Fuchs, Der Anti-Laokoon, 1965.



Abb.23: Fuchs, Metaphysik der Liebe, 1949/50



Abb.24: Flack, Lady Madonna, 1972.



Abb.25: Flack, Macarena Esperanza, 1971.



Abb.26: Roldán, Jungfrau und Kind.



Abb.27: Flack, Baba, 1979-83.

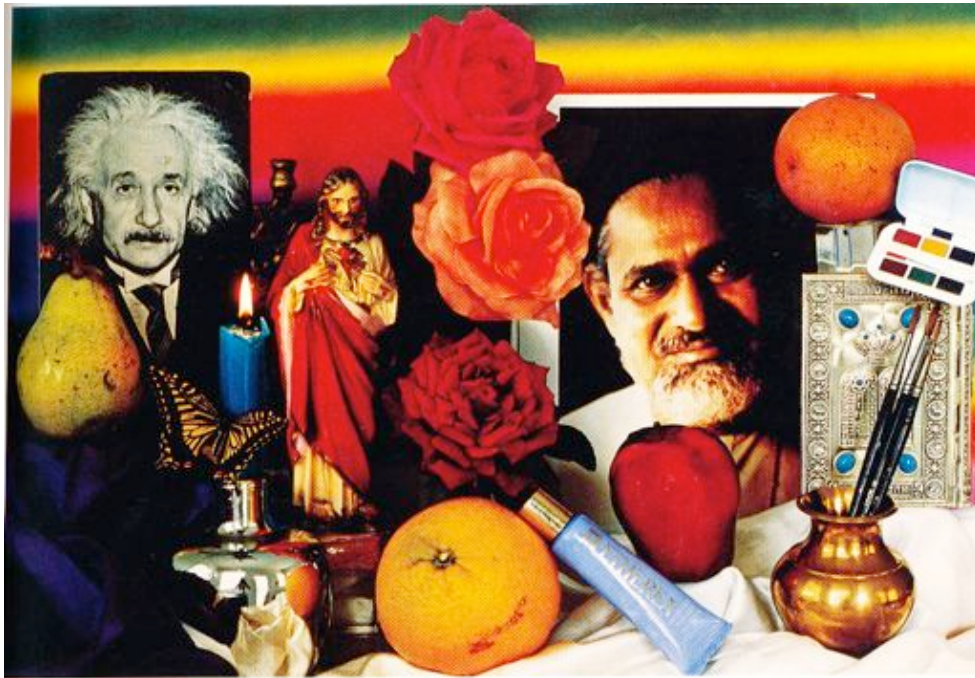


Abb.28: Flack, A Course in Miracles, Studiofotografie, 1979.



Abb.29: Flack, Black Medicine, 1983.



Abb.30: Flack, Galatea-Brunnen, South Pasadena.



Abb.31: Flack, Islandia, Technical College NY.



Abb.32: Flack, Islandia, Southampton, NY.



Abb.33: Flack, Islandia, Harn Museum Gainesville, FL.



Abb.34: Roldán, Hl. Maria Magdalena, 1686-87.



Abb.35: Gilbert, Victory, 1887.



Abb.36: Flack, Jolie Madame, 1972.



Abb.37: Flack, Chanel, 1973.



Abb.38: Flack, World War II (Vanitas), 1976-77.

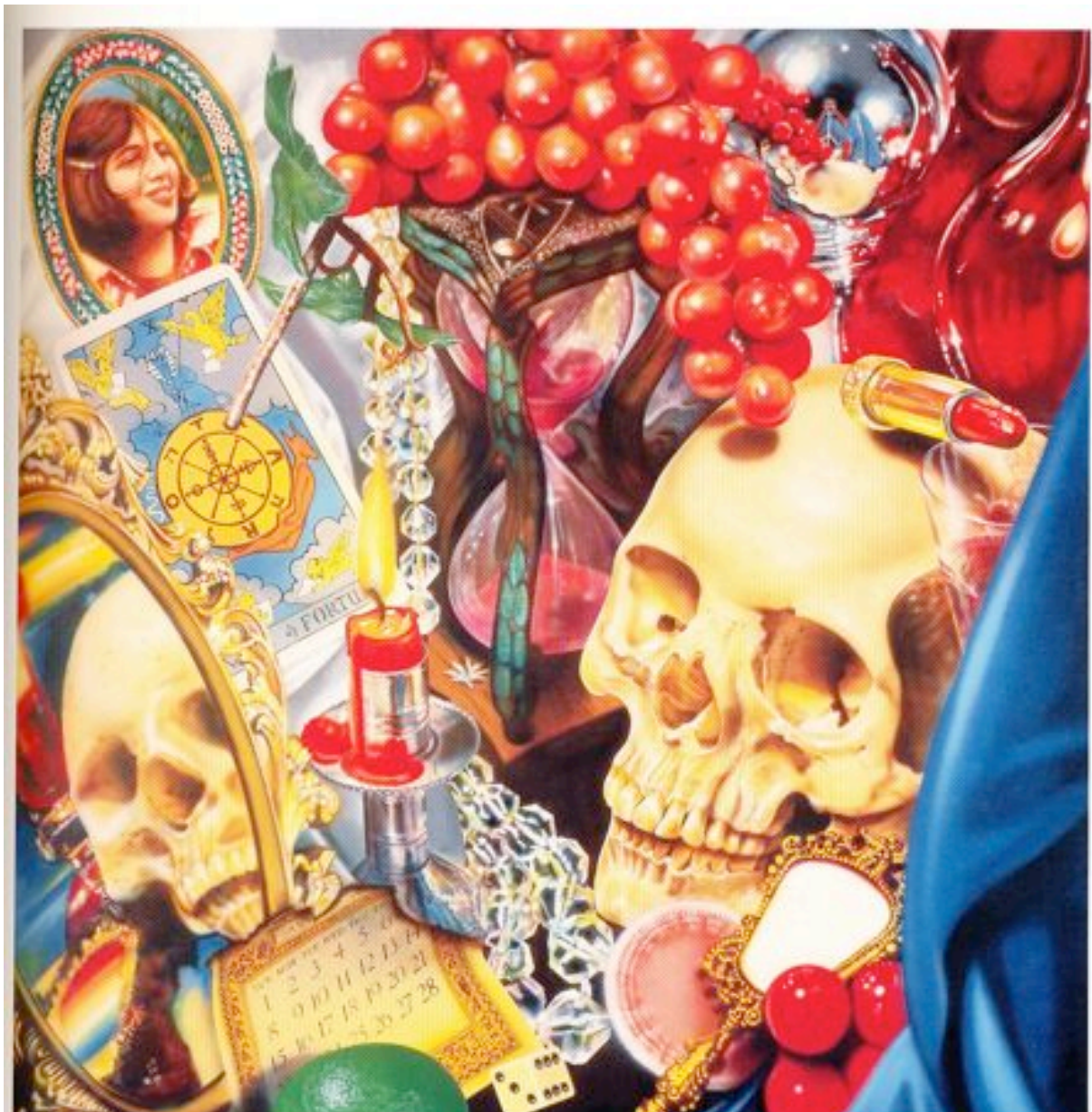


Abb.39: Flack, Wheel of Fortune (Vanitas), 1977-78.



Abb.40: Flack, Marilyn (Vanitas), 1977.



Abb.41: Koons, Banality Naked, 1988.



Abb.42: Koons, Banality Pink Panther, 1988.



Abb.43: Koons, Banality Saint John the Baptist, 1988.



Abb.44: Flack, Civitas, 1990.



Abb.45: Flack, Detail Civitas Kopf.



Abb.46: Flack, Detail Civitas Rückansicht.



Abb.47: Flack, Civitas Seitenansicht.



Abb.48: Rush, Allegory of River Schuylkill., 1809.



Abb.49: Modellansicht Civitas.



Abb.50: Gilbert, Eros Piccadilly Circus, 1893.



Abb.51: Drury, Morning/Evening, 1898.





Abb.52: Hosmer, Zenobia 1857.



Abb.53: Stebbins, Angel of the Waters, 1862.



Abb.54: Longman, Genius of Electricity.



Abb.55: Potter Vonnob, Frances Hodgson Burnett Brunnen, 1926.



Abb.56: Hoffman, Bali Dancer, 1929.



Abb.57: Modellansicht Katharina von Braganza.



Abb.58: Flack, Katharina von Braganza, ab 1993.



Abb.59: Bartholdi, Statue of Liberty, 1886.



Abb.60: Flack, Selbstportrait als Hl. Teresa, 2012.



Abb.61: Flack, Triple Self-Portrait, 1952.



Abb.62: Flack, Selbstportrait We Are All Light or Energy, 1981.

VIII. ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb.1: Flack, Audrey: Kolossaler Kopf der Medusa, 1990, private Sammlung, in: www.audreyflack.com (25.01.2012)

Abb.2: Flack, Audrey: Kopf der Medusa, Jane Bryant Quinn Sammlung 1989, in: Foto der Autorin.

Abb.3: Medusa, Relief am Westgiebel des Artemisia-Tempels, 590 v. Chr., Korfu, Archäologisches Museum, in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Gorgon_at_the_Archaeological_Museum_in_Corfu.jpg (31.01.2012)

Abb.4: Tazza Farnese, Außenseite, hellenistisch ~ 2. Jahrhundert v. Chr., Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Tazza_Farnese_Gorgoneion.jpg (31.01.2012)

Abb.5: Cellini, Benvenuto: Perseus und Medusa, 1545-54, Florenz, Loggia dei Lanzi in: Garber/Vickers 2003.

Abb.6: Bernini, Giovanni-Lorenzo: Medusa, 1630, Museo Capitolini, Rom in: Garber/Vickers 2003.

Abb.7: Phidias-Kopie: Medusa Rondanini, Gipsabguss in: Garber/Vickers 2003.

Abb.8: Rubens, Peter Paul: Medusenhaupt, 1617/18, Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien in: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1626> (02.05.2012)

Abb.9: de Gheyn II, Jacques: Neid/Invidia aus dem Zyklus der Schicksalsallegorien, in: AK Der Zauber der Medusa, 1987, S.210.

Abb.10: Watts, George Frederick: Head of Medusa, 1843-47 in: <http://www.fineartregistry.com/articles/2010-12/watchman-what-of-the-night-artists-rajon-and-watts.php> (02.05.2012)

Abb.11: Burne-Jones, Edward: Das Schreckenshaupt, 1887 in: AK Der Zauber der Medusa, 1987, S.377.

Abb.12: Versace-Logo in: Garber/Vickers 2003.

Abb.13: Fotografie Harrison Ford in: Garber/Vickers 2003.

Abb.14: Flack, Audrey: Daphne, 1993, gefärbtes Plexiglas in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=sculpture&directory=¤tPic=8> (02.05.2012)

Abb.15.: Khnopff, Fernand: Blut der Medusa, Zeichnung 1895, Bibliothèque Royal, Cabinet Estampes, Brüssel in: Hofstätter 1975.

- Abb.16:** Mucha, Alphonse: La Nature, 1899, in: AK Alfons Mucha 2009, S.185.
- Abb.17:** Flack, Audrey: Hannah Who She Is, 1982 in: Gouma-Peterson 1992, S.93.
- Abb.18:** Flack, Audrey: Isis, 1983 in: Gouma-Peterson 1992, S.101.
- Abb.19:** Rossetti, Dante: Beata Beatrix, 1872, Tate Gallery, London in: De La Sizeranne 2008, S.71.
- Abb.20:** Rossetti, Dante: Mnemosyne, 1881 in: De La Sizeranne 2008, S.68.
- Abb.21:** Rossetti, Dante: Proserpina, 1874 in: De La Sizeranne 2008, S.69.
- Abb.22:** Fuchs, Ernst: Anti-Laokoon, 1965, Ernst Fuchs Privatstiftung Wien in: AK Phantastischer Realismus 2008, S.65.
- Abb.23:** Fuchs, Ernst: Metaphysik der Liebe, 1949/50 in: AK Phantastischer Realismus, S.155.
- Abb.24:** Flack, Audrey: Lady Madonna, 1972, Whitney Museum of Art, New York in: Gouma-Peterson 1992, S.63.
- Abb.25:** Flack, Audrey: Macarena Esperanza, 1971, Sammlung Paul und Camille Hoffman, Naperville, IL in: Gouma-Peterson 1992, S.65.
- Abb.26:** Roldàn, Luisa Ignazia: Jungfrau und Kind in: Flack 1981, S.41.
- Abb.27:** Flack, Audrey: Baba, 1979-83 Butler Institute of American Art, Youngstown, CH in: <http://www.artdaily.org/imagenes/2011/12/31/butler-2.jpg> (31.01.2012)
- Abb.28:** Flack, Audrey: A Course in Miracles, 1979 in: Gouma-Peterson 1992, S.97.
- Abb.29:** Flack, Audrey: Black Medicine, 1983 in: Foto der Autorin.
- Abb.30:** Flack, Audrey: Galatea-Brunnen, South Pasadena, Florida in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=.¤tPic=29> (02.05.2012)
- Abb.31:** Flack, Audrey: Islandia, New York City Technical College, Brooklyn, New York in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=.¤tPic=15> (02.05.2012)
- Abb.32:** Flack, Audrey: Islandia, Southampton, New York in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=.¤tPic=14> (02.05.2012)
- Abb.33:** Flack, Audrey: Islandia, Harn Museum, Gainesville, Florida in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=.¤tPic=16> (02.05.2012)
-

Abb.34: Roldàn, Luisa Ignazia: Der Tod der Hl. Maria Magdalena, 1686-87 in Flack 1981, S.37.

Abb.35: Gilbert, Alfred: Victory, 1887, Bronze mit weißem Onyx, Ashmolean Museum Oxford in: Gouma-Peterson 1992, S.110.

Abb.36: Flack, Audrey: Jolie Madame, 1972, Öl auf Leinwand, National Gallery Australia, Canberra in: Gouma-Peterson 1992, S.79.

Abb.37: Flack, Audrey: Chanel, 1974, Acryl auf Leinwand, Sammlung Morton G. Neumann, Chicago in: Gouma-Peterson 1992, S.71.

Abb.38: Flack, Audrey: World War II (Vanitas), 1976-77, Öl über Acryl auf Leinwand, Sammlung Mr. und Mrs. David Pincus, Philadelphia in: Gouma-Peterson 1992, S.81.

Abb.39: Flack, Audrey: Wheel of Fortune (Vanitas), 1977-78, Öl über Acryl auf Leinwand, HHK Foundation for Contemporary Art, Inc., Milwaukee, Wisconsin in: Flack 1981, S.93.

Abb.40: Flack, Audrey: Marilyn (Vanitas), 1977, Öl über Acryl auf Leinwand, Sammlung der Künstlerin in: Flack 1981, S.87.

Abb.41: Koons, Jeff: Banality Naked, 1988, Porzellan in: <http://www.jeffkoons.com> (02.05.2012)

Abb.42: Koons, Jeff: Banality, Pink Panther, 1988, Porzellan in: <http://www.jeffkoons.com> (02.05.2012)

Abb.43: Koons, Jeff: Banality, St. John the Baptist, 1988, Porzellan in: <http://www.jeffkoons.com> (02.05.2012)

Abb.44: Flack, Audrey: Civitas, Bronzeguss, 1988 in: AK Reinventing the Goddess 2000, S.17.

Abb.45: Flack, Audrey: Civitas Detail Gesicht aus Gips in: AK Civitas 1990, S.6.

Abb.46: Flack, Audrey: Civitas Detail Arme und Flügel in: AK Civitas 1990, S.6.

Abb.47: Flack, Audrey: Civitas Detail Haltung und Figur in: AK Civitas 1990, S.7.

Abb.48: Rush, William: Allegorie zum Fluss Schuylkill/Nymphe und Bittern, Bronzeguss in: AK William Rush, S.116.

Abb.49: Ansicht der Civitas-Kreuzung in Rock Hill in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions> (02.05.2012)

Abb.50: Gilbert, Alfred: Piccadilly Circus 1893 in: Beatty 1986, S.207.

Abb.51: Drury, Alfred: Morning/Evening, 1898, Leeds in: Baldry, A. Lys. "A Notable Sculptor: Alfred Drury, A.R.A." *The Studio*. 37, 1906, S.10. und <http://www.victorianweb.org/sculpture/drury/32.html> (03.05.2012)

Abb.52: Hosmer, Harriet: Zenobia, Königin von Palmyra, 1857, Marmor, in: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/125652> (02.05.2012)

Abb.53: Stebbins, Emma: Angel of the Waters, 1862, Central Park, New York City in: Foto der Autorin.

Abb.54: Longman, Evelyn: Genius of Telegraphy/Electricity, 1914, Bronze, At&T Headquarters, Dallas, Texas in: http://www.sandstead.com/images/genius_of_electricity_aka_spirit_of_communication/LONGMAN_EB_Genius_of_Electricity_1915_now_known_Spirit_of_Communication_New_York_City_source_sandstead_2.jpg (02.05.2012)

Abb.55: Potter Vonnob, Bessie: Water Lilies, 1926-1937, Conservatory Park in Central Park, New York City in: <http://www.flickr.com/photos/vivnsect/6856950452/in/photostream/lightbox/> (02.05.2012)

Abb.56: Hoffman, Malvina: Bali Dancer, 1932, Bronze in: <http://www.brookgreen.org/MalvinaHoffman.cfm>

Abb.57: Flack, Audrey: Katharina von Braganza Modell mit Kugel in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=¤tPic=35> (02.05.2012)

Abb.58: Flack, Audrey: Detail Katharina von Braganza Modell in: <http://www.audreyflack.com/AF/index.php?name=commissions&directory=¤tPic=31> (02.05.2012)

Abb.59: Bartholdi, Frédéric-Auguste: Statue of Liberty 1886, New York in: <http://wirednewyork.com/images/city-guide/liberty/liberty.jpg> (02.05.2012)

Abb.60: Flack, Audrey: Self-Portrait as St. Teresa, 2012 in: Foto der Autorin.

Abb.61: Flack, Audrey: Triple Self-Portrait, 1958 in: Gouma-Peterson 1992, S.27.

Abb.62: Flack, Audrey: We Are All Light and Energy, 1981 in: Gouma-Peterson 1992, S.42.

IX. LITERATURVERZEICHNIS

Alloway 1992

Lawrence Alloway, *Audrey Flack's Still-Life Paintings in the 1970s*, 1992 in: Gouma-Peterson 1992, S.63-84.

Aronson 2008

Julie Aronson, Bessie Potter Vonnoh, Sculptor of Women, Cincinnati, Ohio, 2008, S.164-170, 177, 195-201.

Bantel 1982

Linda Bantel, William Rush, Esq., Philadelphia 1982 in: AK William Rush 1982, S.9-31.

Best 1978

Otto F. Best, *Auf listige Weise Kleinhandel betreiben: Zur Etymologie von Kitsch*, Monatshefte, Vol. 70, Nr. 1, Universität von Wisconsin 1978, S.45-57.

Boeckl 2008

Matthias Boeckl, *Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein Tabubruch der Moderne? Zur Stellung des Phantastischen Realismus in der Geschichte der Modernitätstheorien*, Wien 2008 in: AK Phantastischer Realismus 2008, S.9-17.

Brigham 1994

David R. Brigham/Audrey Flack, *The New Civic Art: An Interview with Audrey Flack*, 1994 in: American Art, Vol. 8, Nr. 1, Chicago 1994, S.2-21.

Casteras 1992

Susan P. Casteras, *Breaking the Mold: Audrey Flack's Sculptures*, 1992 in: Gouma-Peterson 1992, S.102-129.

De La Sizeranne 2008

Robert de la Sizeranne, *Die Präraffaeliten*, London 2008.

Dettmar/Küpper 2007

Ute Dettmar/Thomas Küpper, *Kitsch. Texte und Theorien*, Dietzingen 2007.

Dommermuth-Gudrich 2001.

Gerold Dommermuth-Gudrich, *50 Klassiker Mythen, Die bekanntesten Mythen der griechischen Antike* [2000], Gerstenberg, 3. Aufl., Hildesheim 2001.

Dörfler o.J.

Dörfler Lexikon der Kunst, Band 11, Eggolsheim o.J., S.227-234.

Dorra 1994

Henri Dorra, *Symbolist Art Theories, A critical Anthology*, Berkeley 1994.

Edwards 2006

Jason Edwards, *Alfred Gilbert's Aestheticism, Gilbert amongst Whistler, Wilde, Leighton, Pater and Burne-Jones*, London, 2006, S.93-132.

Flack 1986

Audrey Flack, *Art & Soul, Notes on Creating*, New York 1986.

Flack 1981

Audrey Flack, *On Painting*, New York 1981.

Flack 1978

Audrey Flack, *Luisa Ignacia Roldàn*, 1978 in: *Women's Studies*, Vol. 6, Großbritannien, 1978, S.23-33.

Flack/Withers 1980

Audrey Flack/Josephine Withers, *Monumental Still Lives*, 1980 in: *Feminist Studies*, Vol. 6, Nr. 3, 1980, S.524-529.

Freud 1922

Sigmund Freud, *Das Medusenhaupt*, 1922, in: *Gesammelte Werke: XVII*, London, 1993, S.47-48.

Freud 1923

Sigmund Freud, *Die Infantile Genitalorganisation: (Eine Einschaltung in die Sexualtheorie)*, 1923, in: *Gesammelte Werke XIII*, London, 1998, S.293-298.

Garb 1996

Tamar Garb, *Der verbotene Blick. Künstlerin und männlicher Akt am Ende des 19. Jahrhunderts* in: Beate Söntgen [Hg.], *Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S.57-71.

Garber/Vickers 2003

Marjorie Garber/Nancy J. Vickers, *The Medusa Reader*, Routledge, New York/London 2003.

Gouma-Peterson 1992

Thalia Gouma-Peterson/Audrey Flack, *Breaking the Rules: Audrey Flack A Retrospective 1950-1990*, New York 1992.

Gouma-Peterson/Mathews 1987

Thalia Gouma-Peterson/Patricia Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, 1987 in: *The Art Bulletin*, Vol 69, Nr. 3, 1987, S.326-357.

Goldwater 1979

Robert Goldwater, Symbolism, Cambridge 1979.

Grant/Hazel 2010

Michael Grant/John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, Berlin 2010.

Hauser 2001

Katherine Hauser, *Audrey Flack's Monumental Still Lives: Between Femininity and Feminism*, 2001/2002 in: Woman's Art Journal, Vol. 22, Nr. 2, 2001/2002, S.26-30.

Hills 1992

Patricia Hills, *The Person, the Studio, the World: Audrey Flack in the 1960s*, 1992 in: Gouma-Peterson 1992, S.44-62.

Höffe 1992

Otfried Höffe, Immanuel Kant, München 1992, S.270.

Holzwarth 2009

Hans Werner Holzwarth, Jeff Koons, Hongkong u.a. 2009.

Janson 2012

Penelope J.E. Davies, Horst W. Janson, Janson's history of art: portable edition. 4. The modern world, New Jersey 2012.

Kant 1990

Immanuel Kant, Die Kritik der Urteilskraft, Karl Vorländer [Hg.], Hamburg 1990, S.33-147.

Khandekar/Schilling 2001

Narayan Khandekar/Michael Schilling, A Technical Examination of a Seventeenth-Century Polychrome Sculpture of St. Gines of Jara by Louisa Roldan, 2001 in: Studies in Conservation, Vol. 46, Nr. 1, o.O. 2001, S.23-34.

Lacy 1991

Suzanne Lacy, The Name of the Game, 1991 in: Art Journal, Vol. 50, Nr. 2, Feminist Art Criticism, 1991, S.64-68.

Liessmann 2009

Konrad Paul Liessmann, Schönheit, Wien 2009.

Meisel 1980

Louis K. Meisel, Photorealism, New York 1980.

Mill/Taylor 1976

John Stuart Mill/Harriet Taylor Mill/Helen Taylor, Die Hörigkeit der Frau. Texte zur Frauenemanzipation, Frankfurt/Main 1967, S.145.

Morgan 2009

Robert C. Morgan, Oral history interview with Audrey Flack, 2009 Feb. 16, Archives of American Art, Smithsonian Institution 2009.

Morgan 1999

Robert C. Morgan, The Heroine-ism of Audrey Flack, 1999.

Mothersill 1996

Mary Mothersill, *Public Monuments*, 1996 in: Donald Martin Reynolds, „Move Not the Ancient Landmark“ Public Monuments and Moral Values, Amsterdam, 1996, S.53-57.

Nemser

Cindy Nemser, Art Talk, Conversations with 15 women artists, New York 1975/1995, S.261-277.

Nochlin 1971

Laura Nochlin, *Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?*, 1971 in: Beate Söntgen [Hg.], Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, S.27-56.

Pelikan 2005

Werner Pelikan, Mythos und Mythenbildung in Kunst und Werbung, Grundmuster der Kommunikation, Dissertation, Kassel 2005.

Proske 1964

Beatrice Gilman Proske, *La Roldana at Madrid*, in: The Connoisseur, März 1964, S.200.

Reynolds 1996

Donald Martin Reynolds, *The Value of Public Monuments*, 1996 in: Donald Martin Reynolds, „Move Not the Ancient Landmark“ Public Monuments and Moral Values, Amsterdam, 1996, S.59-64.

Riese 2007

Brigitte Riese, Seemans Lexikon der Ikonographie, Leipzig 2007.

Smola 2008

Franz Smola, Erzähler und Mythenbildner, Die Phantastischen Realisten und ihre frühen Bildthemen, Wien 2008 in: AK Phantastischer Realismus 2008.

Sutherland Harris 1981

Ann Sutherland Harris, A Personal View, New York 1981 in: Flack 1981, S.10-13.

Sutherland Harris/Nochlin 1976

Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin, Women Artists 1550-1950, Los Angeles/New York, 1976, S.146.

Thuller 2007

Gabriele Thuller, Kitsch, Balsam für Herz und Seele, Stuttgart 2007.

Walker 1995

Barbara G. Walker, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, Frankfurt am Main 1995.

Walker 1997

Barbara G. Walker, Die geheimen Symbole der Frauen. Lexikon der weiblichen Spiritualität, München 1997.

Watson 1905

John F. Watson, Annals of Philadelphia and Pennsylvania in the Olden Time, 1830; überarbeitet und erweitert zu 3 Vol von Willias P. Hazard, 1887, Philadelphia, Edwin S. Stuart, 1905, S.575.

Welsch 2006

Wolfgang Welsch, Wiederkehr des Schönen? 2006 In: Lydia Haustein/Petra Stegman, Schönheit: Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur 2006, S.39-53.

Witzling 1994

Mara R. Witzling, Voicing today's visions: writings by contemporary women artists, New York, 1994, S.110-132.

Zaunschirm 1996

Thomas Zaunschirm, Kunst als Sündenfall, Die Tabuverletzungen des Jeff Koons, Rombach 1996.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

AK Alfons Mucha 2009

Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemine, Michel Hilaire und Christiane Lange [Hg.], Alfons Mucha, Belvedere Wien 12. Februar – 1. Juni 2009.

AK Kunsthalle Bielefeld 2002

Thomas Kellein [Hg.], Jeff Koons, Die Bilder 1989-2002, Kunsthalle Bielefeld 2002.

AK Reinventing the Goddess 2000

Reinventing the Goddess Ausstellung, Savannah College of Art and Design, Pinnacle Gallery, Savannah, Georgia 2000.

AK Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites 2000

Robert Hewison, Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites, Tate Gallery 9. März – 28. Mai 2000, London 2000.

AK Audrey Flack 1991

Louis K. Meisel Gallery, Audrey Flack, A Pantheon of Female Deities, New York 1991.

AK Civitas 1990

Civitas Ausstellung, Belk Building, Town Center Mall, Rock Hill, South Carolina 1990.

AK Zauber der Medusa 1987

Wiener Festwochen [Hg.], Zauber der Medusa, Europäische Manierismen, Wien 1987.

AK Alfred Gilbert 1986

Richard Dormant, Alfred Gilbert, Royal Academy London, 1986.

AK William Rush 1982

William Rush, American Sculptor Ausstellung, Philadelphia Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 1982.

LOKALE ZEITUNGSARTIKEL

Rutkoff/Abadjian 2003

Aaron Rutkoff/Nick Abadjian, *Catherine of Braganza, The Fall of a Queen* 2003, in The Queens Tribune, New York 2003.

Bearak 1998

Barry Bearak, *The Queen of Ethnic Nightmares; Cultural Politics Mires Statue of Borough's Namesake*, 1998 in: New York Times, New York 9. Jänner 1998.
<http://www.nytimes.com/1998/01/09/nyregion/queen-ethnic-nightmares-cultural-politics-mires-statue-borough-s-namesake.html> (27.03.2012)

Smolczyk 1998

Alexander Smolczyk, Bombastisch bunt 1998 in: Spiegel Kultur Extra, April 1998, S.11.

PERSÖNLICHES GESPRÄCH MIT AUDREY FLACK IM APRIL 2012

Siehe X. Interview mit Audrey Flack.

X. INTERVIEW MIT AUDREY FLACK

Audrey Flack und ich haben uns im Februar 2012 kennengelernt und ich durfte sie im April abermals im Atelier in New York besuchen. Da sie bereit war ein Interview zu geben, das ich für die Diplomarbeit verwenden darf, inkludiere ich das transkribierte Gespräch hier.

Lucia Täubler: I just wrote down some questions about the different chapters I am dealing with. The first chapter is mainly about Medusa and myth and how you take women goddesses for your models. The second one is about Islandia and why beauty is important in your art – there will be a theoretical art. The third one is about Civitas and your commissioned art. The last bit of it will be about your self portraits and how they have changed.

Audrey Flack: Do you have a theme or a title?

The thesis is called “Studies about Audrey Flack’s sculptural art”. Studies always imply different views from all over and I think that’s good. There will be the European view and the 19th century neo-classical view, modern and contemporary American view.

I am very interested in myth and so are you. You were saying that modeling sculptures are kind of archetypical or have archetypical features. Why is it important for you to create so-called universal figures?

Ah – well it’s interesting, Bridget is very bright, she calls her article the redemption of art. And for me it has to do with redemption, and truth. And truth is complex. What is truth to one person and what is truth to another. And we both see red, but we see different kinds of reds. But there are clear distortions – your skin is purple, but it’s not. Why is it important for me personally? Well it started, let’s see, and dealing started with women before I was conscious about it, but I think that’s natural because I am a woman. Men – that was natural for them what they painted [cars, motorcycles] but it’s also natural for women to go beyond this. I think it must have solidified very strongly after I had my first child. And that was a terrible time when the mothers were blamed. That was a terrible time, which inhibited research. A doctor did such damage, he was in the media, he was a hero – he saved the children from their terrible mothers... He eventually was proofed to be a fraud he had not had the degrees he said he had. He apologized and committed suicide. But that was after he did all the damage. I think subconsciously that we are who we are, we paint who we are. And it got into my work.

That is one of my questions too: When I presented my thesis to my colleagues, they asked me if you sculptured yourself too. Even though you worked with models, do you think your own features came through, unintentionally?

Yes. Because what I think whenever I have assistants. One of the best ones males, and I had a major fit of this ones in the recording angel / Well Brian work on the face a little bit. When I come back, it’s a man’s face. It’s very... he could not help it. This kid, Brad, who has made the best armature ever existed, he did the same thing. If I had a huge nose, ... or different kinds of features that would come out. My sense of proportion is my body. And I think Camille Claudel – when I first saw her work I said: “ Oh this guy is great.” Not knowing it was a woman, she must have been built like me. That’s how they come out.

When you get a portrait armature, it is a neck, a stick and then you can put clay on. I hate solid armatures. My sculpture is always fluid. Most sculptures would work with very solid armatures. I cannot stand that. Everything I have is on wheels and things move. It's from my abstract expressionist training, and it's me. I want an armature where the head can move / to the left to the right to the front to the back. That's tricky because if you have hundreds of pounds of clay on it, and you move it to the right it will fall off. I don't think they look like me but there are features coming through, unconsciously. The art muse has my other daughter's features, Melissa's. That was intentionally. Catherine has a multi-racial face.

Catherine is another whole story... Your women are always beautiful and in great shape. Do you want to offer society something? Or what's the point/

Yes because I think the women we see in statues in the Greek statues with thick waisting, they have a breast on every side of their body and they are powerful, but they are powerful because they are amazons. Venus there is a kind of soft-tissue body, that's thick thighed, thick ankleed, it's a male definition of the female body. The Venus of Willendorf was another thing, that's for survival. She might have been very heavy. But the statues I have seen – Maillol, La Chaise – when I look at them now. When you start looking at the statues we are used to see of women, they are bulky, basically unhealthy, huge breasts, tiny waist and tiny feet (like the Chinese). The society really needs to take a visual look at how it sees women.

I think they can be idealized, but they should be right proportioned.

I might do heavy women too because that's fine. But right now, what is really needed. And these are not just ads for make-up. They always made the Madonna beautiful, because nobody wants an ugly Madonna. But she suffers. Statue of Liberty is a very angry woman. So is the Marseillaise. And you probably have these women in Vienna, who had a lot of Schlag... So what do you have out there with nice bodies? Women have to be mutilated, amputated or fat or they have to be models for Ralph Lauren. But you can have a Zeus, a powerful male god. So when you have a woman, she is either evil (Medusa, Medea, Eve) or they are fat.

My professor recommended me to look at sculptures at 1900 – it's more their hair and their dresses. It's more about these features. But did you look at these too?

I have definitely looked at this period. But look at those women. They faint: Ophelia is floating in the water. Romantized women, like the pre-Raphaelites. These little links are important. Myth is completely sexist. I want to put these women out there to change the image of what women are. We are used to see those images and we believe them. I am standing there I have a decent body. And I am looking at these women since I was a kid – the La Chaise – I liked it it's a wonderful statue but when your consciousness is raised, you see her huge waist, and you look at it differently. Turns into a pervert, a man obsessed with breasts.

There is another contemporary artists who I want to compare with your sculptures. He is an Austrian artists, his name is Ernst Fuchs. Have you heard of him?

No

He uses myth and spirituality. He sees himself as a shaman, and healer. I have met artists who think they're geniuses. But I think it's a different way to see himself as a healer.

[doesn't like his art]

Kitsch – you have always denied kitsch-art to be linked with your art. Personally I can see people struggling to understand your sculptures although they are figurative. Simplicity wins and they call it kitsch. What would you consider as kitsch and why, do you think, is your art far from kitsch?

I walk a very thin line here. I am recognized but I am daring to touch a broad public. Don't compare me to him.

What do you consider as kitsch?

I don't think my art is kitsch. But it depends on your definition. Is old Catholic art kitsch with its gold and jewels and sober and polish and gold broidery. But kitsch to me is imitation. Maybe it's imitation of great art, of things people could not afford, of great works. Della Robbia and then you have someone who has made something similar looking like it... there is high kitsch, there is low kitsch, there is American kitsch, there is European kitsch... I don't think my work is kitsch. It's complex, Lucia. When you get into the room of Minimalism, it's anti-baroque. Baroque is called kitsch. People have called Bernini kitsch. I think the art world became very elitist. And I think it still might be. If you are, you display a bare white or black canvas nobody accuses you to be kitsch or lower class. Because we know that the lower class they like loud colors, they are very noisy, they are inferior, they are vulgar. If you make a cube of wood, or plastic or Donald Judd, then you are elegant, then you are fine. When I started to do humanist art, people labeled it kitsch. That's more so than not understanding the word. Being caught up in what the art world tells you.

That's why I want to define the word kitsch, beauty and good or bad taste. Terms are in our heads and are important for us. We look with our brains and with our connections.

What is a visual image of a woman through the centuries? Mine are completely contemporary. And beauty trough whose eyes – male eyes? What is – is a woman going to by my work, are men? Catherine got involved with the canon. It's a big question. And if a woman is beautiful is she taken seriously or does she has to look like Gertrude Stein? Or Golda Mayer or Margaret Thatcher... Can a woman be beautiful and taken seriously? Can a statue be that?

In addition, critics connected you to Jeff Koons who definitely plays with borders to kitsch-art and tries to provoke with his works. First of all, would you agree? Secondly, how do you explain this combination?

He paints the figures and I paint them. Either the figurative sculptures are academic or they really don't have a skill or craft. There aren't too many around. Koons hires other people to make his art. They are bright colored and loud. And he paints his sculptures. But he is sarcastic, he is ironic and I have nothing to do with that. Maybe he was inspired by my

paintings. I use pop art in my sculpture too, the candy hearts... Koons redefined my art for himself.

Do you know that Rubens used to collect for him Old Masters paintings and he copied them? He absorbed and that's influence.

You titled Islandia as the Goddess of the Healing Waters – is she supposed to heal viewers? If so, how do you explain the second title: The New Winged Victory?

Oh it's very simple. I did that out in the East Hamptons, had a wonderful model whose name was Cynthia, but she wanted to be called Cyn (Sin). She would walk around nude. So in Easthampton you could open the door and you are right on the grass. But Easthampton is surrounded by water, we are on the Atlantic Ocean, we have long Island shore, we have bays, we have little inlets. And Easthampton is a very healing place. It is one of the most beautiful places in the world and I think it's a very sacred place too. Unfortunately it has been discovered and overrun with fashionistas. It was for Easthampton. Islandia – *Long Island*.

And your second title is A New Winged Victory?

She is getting information from above and she is offering some.

Why did you pick St. Teresa? Is it because of Bernini's?

One of the greatest works ever made.

Your last self portrait was made in the 80ies – why now?

I was working on a self portrait for 20 years. I worked for it so long that every year my face changed. I kept working on the same one. Until the clay disintegrated. It turned into nothing. I am crazy, I should have had 20 of them. It was like the Dorian Gray painting. The St. Teresa is a moment out of time. Orgasm is a moment out of time. When you look at her, you are out of time. I think, I hope even make the viewer think: "Is she miserable? What state is she in?" She is a moment out of profane time, and that makes it sacred.

The first thing which popped into my mind when I saw the sculpture first: is it chaos or is it calmness? Or is it both? I was just surprised how different emotions can be translated.

Then you see the gun, and instead of shattering my head there is paint coming out. It's the transformation of creativity. It's transformation in that moment. The moment when water becomes ice [...]

Thank you so much for your time.

XI. ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT

In der vorliegenden Diplomarbeit mit dem Titel *Studien zu Audrey Flacks skulpturalem Werk* werden anhand von verschiedenen Termini – wie Schönheit, Mythos, Kitsch, Feminismus und Spiritualität u.a. – das jüngste skulpturale Oeuvre der, in New York lebenden, Künstlerin Audrey Flack besprochen. Die zeitgenössische Thematik spannt den historischen Rahmen bis in die amerikanische sowie europäische Kunst des 19. und 20. Jahrhundert auf, um eine Möglichkeit zu bieten den Werkkomplex in einen größeren Zusammenhang einzubetten.

Während am Anfang eine kurze Biografie Flacks steht, versucht die restliche Arbeit vier großformatige Darstellungen moderner Göttinnen mit den genannten Begriffen zu verknüpfen, die im Verhältnis zueinander betrachtet werden. Im Kapitel III. ergibt sich die Frage nach dem Mythos im Bezug auf *Medusa*, wozu eine historische Herleitung sowie eine Besprechung moderner Theorien notwendig ist. Die Verbindung zwischen amerikanischer und europäischer Kunst stellt eine Basis dafür. *Galatea* und *Islandia* stehen weiters als Patinnen um Fragen, die das Abbild des weiblichen Körper zwischen Feminismus und Weiblichkeit, zu klären und dienen als Grenzfälle zwischen Kitsch und gutem Geschmack. Da Flack bis in die frühen 1980er Jahre vorwiegend als Malerin tätig war, hinterfragt die Diplomarbeit auch den Zusammenhang zwischen Gemälden und Skulpturen. Im Kapitel V. wirft die Arbeit einen Blick auf Flacks Kunst im öffentlichen Raum und die Probleme, die damit entstanden sind. Einen wichtigen Abschluss macht das neueste Werk, das 2012 entstandene Selbstportrait als Hl. Teresa.

The thesis called *Studies About Audrey Flack's Sculptural Oeuvre* focuses mainly on several terms – myth, beauty, kitsch, feminism, femininity and spirituality. These terms try to discuss Audrey Flack's recent work critically. The time span between contemporary art and late 19th to 20th century art seems in this case most important to connect American and European art and understand Flack's oeuvre.

First of all, a short biography tries to show major facts in Flack's life. However, the thesis connects four monumental statues of female goddesses with the terms above in relation to each other. Chapter III. explains how myth and *Medusa* are bonded, which includes historical derivation and modern theories about myth and mythology. In addition, European and American art and its connection should be a foundation. Furthermore, *Galatea* and *Islandia* question the modern view on female bodies in proportion to feminism/femininity and

kitsch/good taste. Flack's paintings serve as comparison because she has only begun to sculpture in the early 80s. Above all, chapter V. shows Flack's public art and which problems have arisen with it. Finally, Flack's latest self-portrait as St. Teresa from 2012 is relevant.

XII. CURRICULUM VITAE

LUCIA TÄUBLER

geboren am 17.05.1989 in Krems an der Donau

ERFAHRUNG

- Tutorin am Institut für Kunstgeschichte** **2011-2012**
Vorlesung *Denkmalpflege in Theorie, Geschichte und Praxis* bei Dr. Bernd Euler
- Organisation des Seminars 3000 Jahre Sofia** **2010**
Seminar im Bulgarischen Kulturinstitut Haus Wittgenstein in Wien
- Online-Redakteurin ANDY artmagazine** **2009-2012**
Volontariat in der Online-Redaktion des Jugend-Kunstmagazins
- Praktikum ORF Ö1 Kunstradio** **2006**
Archiv, Regieassistentin und Korrespondenz

AUSBILDUNG

- Studium am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien** **2008-2012**
Diplomarbeitsthema: *Studien zu Audrey Flacks skulpturalem Werk* bei Dr. Werner Kitlitschka
KWA-Stipendium der Universität Wien nach New York
Hauptfächer in moderner und zeitgenössischer sowie österreichischer Kunst, Barock, Gender Studies, Europäische Ethnologie
- Englisch-Zertifikat am Spracheninstitut Universität Wien** **2012**
Upper Intermediate Level bzw. C1
- ORG Englische Fräulein Krems an der Donau** **2004-2007**
Matura mit Auszeichnung im musischen Zweig bestanden.